# maurice blanchot

# *la amistad*

editorial trotta

ACCESO ABIERTO

# La amistad

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos, en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos, y no comerciales

La amistad

Maurice Blanchot

Traducción de J. A. Doval Liz
revisada por la Editorial

E D I T O R I A L  T R O T T A

Esta obra se beneficia del apoyo del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores, en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación (P.A.P. García Lorca)

# LA DICHA DE ENMUDECER

CREATIVE COMMONS

Título original: L'amitié

© Editorial Trotta, S.A., 2007
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
http://www.trotta.es

© Éditions Gallimard, 1971

© J. A. Doval Liz, para la traducción, 1976, revisada por la Editorial
Traducción reproducida con autorización de Santillana Ediciones Generales, S.L.

ISBN: 978-84-8164-761-7
Depósito Legal: M-9608-2011

Impresión
Gráficas De Diego

«... mi amistad cómplice: eso es todo lo que mi humor aporta a los demás hombres.»

«... amigo hasta ese estado de amistad profunda en que un hombre abandonado, abandonado por todos sus amigos, encuentra en la vida al que, él mismo sin vida, le acompañará más allá de la vida, capaz de la amistad libre, desapegada de todo lazo.»

(Georges Bataille)

# ÍNDICE


I. Nacimiento del arte ..... 11

II. El museo, el arte y el tiempo ..... 20

III. El mal del Museo ..... 44

IV. El tiempo de las enciclopedias ..... 52

V. Traducir ..... 58

VI. Los grandes reductores ..... 62
Literatura y revolución ..... 62
La industria de conciencia ..... 65
La literatura de bolsillo ..... 67
La improbable herejía ..... 69

VII. El hombre en el punto cero ..... 72

VIII. Lentos funerales ..... 81

IX. Sobre un acercamiento al comunismo (necesidades, valores) .. 89

X. Los tres lenguajes de Marx ..... 94

XI. El apocalipsis defrauda ..... 97

XII. Guerra y literatura ..... 105

XIII. El rechazo ..... 107

XIV. Destruir ..... 109

XV. La palabra vana ..... 113

XVI. Combate con el ángel ..... 123

XVII. Soñar, escribir ..... 133

*Con una división violenta* ..... 140

XVIII. La facilidad de morir ..... 141

XIX. La risa de los dioses ..... 157

XX. Nota sobre la transgresión ..... 170

Tierra: Caos ..... 170

XXI. El rodeo hacia la sencillez ..... 175

XXII. La caída: la huida ..... 186

XXIII. El terror a la identificación ..... 192

XXIV. Rastros ..... 200

La presencia ..... 200

La vigilia ..... 202

El libro de las preguntas ..... 204

XXV. Gog y Magog ..... 211

XXVI. Kafka y Brod ..... 221

XXVII. La última palabra ..... 231

XXVIII. La palabra completamente última ..... 243

XXIX. La amistad ..... 264

# I

# NACIMIENTO DEL ARTE

Es muy cierto que Lascaux nos da la impresión de la maravilla: esa belleza subterránea, el azar que la ha conservado y revelado, la amplitud y extensión de sus pinturas, que no están allí en estado de vestigios o adornos furtivos, sino como una presencia dominadora, espacio consagrado casi intencionalmente a la ostentación y prodigio de las cosas pintadas, cuyos primeros espectadores debieron de sentirse afectados, como nosotros y con el mismo asombro ingenuo, por su maravillosa revelación; lugar desde el que el arte irradia y cuya irradiación es la de un primer destello, primero y, sin embargo, consumado. Lo que nos extraña, seduce y satisface en Lascaux es el pensamiento de que estamos asistiendo al auténtico nacimiento del arte y de que el arte en su nacimiento se revela tal que podrá cambiar infinitamente e incesantemente renovarse, pero no para mejorar, que es lo que parece que esperamos del arte: que, desde su nacimiento, se afirme y sea, cada vez que se afirma, su perpetuo nacimiento.

Este pensamiento es una ilusión, pero es igualmente verdadero, dirige y encamina nuestra búsqueda admirativa. Nos revela de una forma sensible esa extraordinaria intriga que el arte prosigue con nosotros mismos y con el tiempo. La sorpresa de que Lascaux sea lo más antiguo que existe y que sea como de hoy; que sus pinturas nos vengan desde un mundo con el que no tenemos nada en común y cuyos contornos apenas podemos suponer pero que, más allá de los interrogantes y problemas, nos hagan entrar en un espacio de íntimo conocimiento; esta sorpresa acompaña todas las obras de épocas desaparecidas, pero, en el valle del Vézère, donde tenemos, además, la sensación de una época en que el hombre acaba de aparecer, la sorpresa nos sobrecoge todavía más,

acabando por confirmar nuestra fe en el arte, en ese poder del arte cuya proximidad nos circunda, tanto más cuanto que se nos escapa.

> Si entramos en la cueva de Lascaux, una sensación recia, que no tenemos ante las vitrinas donde están expuestos los primeros restos de los hombres fósiles o sus instrumentos de piedra, nos oprime. Es esa misma sensación de presencia —de clara y ardorosa presencia— que nos dan las obras maestras de todos los tiempos.

¿Por qué esa sensación de presencia? ¿Por qué, ingenuamente además, admiramos esas pinturas? ¿Porque son admirables, pero también porque serían las primeras obras donde el arte surge visible e impetuosamente de la noche, como si tuviéramos allí, ante nosotros, esa prueba del primer hombre que buscamos con una curiosidad inexplicable y una infatigable pasión? ¿Por qué esa necesidad del origen, pero, sobre todo, por qué ese velo de ilusión con el que todo lo que es original parece ocultarse, escamoteo burlón, esencial, y que es quizá la verdad vacía de las cosas primeras? ¿Por qué el arte, no obstante, incluso si está comprometido en la misma ilusión, nos hace creer que podría exhibir ese enigma, pero también zanjarlo? ¿Por qué, hablando del «milagro de Lascaux», Georges Bataille puede hablar del «nacimiento del arte»?

Hay que decir que el libro que ha tenido ocasión de consagrar a Lascaux es tan hermoso que nos persuade por la evidencia de lo que muestra[1]. No podemos sino admitir la admiración y reconocer la dicha de lo que vemos y se nos invita a ver, a través de un texto vigoroso, sabio y profundo, pero que, sobre todo, no cesa de estar en comunicación inspirada con las imágenes de Lascaux. Me parece que uno de los grandes méritos de este libro es no hacer violencia a las figuras que, sin embargo, arranca para nosotros de la tierra: tratar de esclarecerlas según la claridad que de ellas emana y que siempre será más evidente que todo lo que las explicaciones puedan ofrecernos para aclararlas. Nos conviene saber, ciertamente, que ese cortejo, por momentos solemne, por momentos exuberante, de figuras animales que tan pronto se componen como se embrollan, tiene relación con ritos mágicos y que esos ritos expresan una relación misteriosa —relación de interés, de conjuración, de complicidad y casi de amistad— entre los hombres cazadores y la propagación del reino animal. Ceremonias que no conocemos, que los especialistas, no obstante, tratan de imaginar evocando lo que saben de las civilizaciones «primitivas» actuales.

1. G. Bataille, *La peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève, 1955.

He ahí interpretaciones vagas, pero serias. Hacen surgir un conjunto pesado, sombrío, complicado y lejano. Pero si el mundo de Lascaux es un mundo de oscuro salvajismo, de ritos misteriosos e inaccesibles costumbres, sus pinturas, al contrario, nos sorprenden por lo que tienen de natural, de alegre y, al amparo de las tinieblas, de prodigiosamente claro. Salvo la escena oculta en un pozo, y dejando aparte la figura un tanto disfrazada que se denomina «El unicornio», todo allí se ofrece a nuestros ojos en un contacto dichoso, inmediatamente dichoso y con esa sorpresa única que nos produce la familiaridad con las cosas bellas. Imágenes sin enigmas, de un estilo refinado, elaborado, pero brotando con ímpetu, que nos da la impresión de una espontaneidad libre y de un arte despreocupado, sin segunda intención, casi sin pretexto y abierto alegremente a sí mismo. Nada hay de arcaico en ellas, menos arcaicas que las primeras formas del arte griego, y nada hay más lejano del arte contorsionado, recargado y fascinante de los salvajes actuales. Hay que decir que si los hombres del siglo XVIII hubieran bajado a la cueva de Lascaux, habrían reconocido, sobre las sombrías paredes, los signos de la humanidad idílica de los primeros tiempos, dichosa, inocente y algo simple, que poblaba sus sueños. Nosotros sabemos que esos sueños son sueños. Pero, aunque menos ingenuo que ellos, el arte de Lascaux parece darles la garantía de su sencillez inexplicable, desorientándonos precisamente por su proximidad y por todo aquello que nos lo hace inmediatamente legible, misterioso como arte y no arte del misterio, no de lo lejano.

Arte que viene, pues, a nuestro encuentro desde el fondo de los milenios, en su ligereza de evidencia, con su movimiento de rebaño en marcha, de vida de paso que anima todas las figuras, y donde creemos tocar, por una ilusión más fuerte que las teorías, la única dicha de la actividad artística: la fiesta del descubrimiento feliz del arte. El arte es aquí como su propia fiesta, y Georges Bataille, siguiendo pensamientos que han jalonado su búsqueda, muestra que las pinturas de Lascaux están probablemente ligadas a ese movimiento de efervescencia, a esa generosidad explosiva de la fiesta, cuando, interrumpiendo el tiempo del esfuerzo y del trabajo, el hombre —entonces por vez primera verdaderamente hombre—, en el júbilo de un breve intermedio, vuelve a las fuentes de la sobreabundancia natural, a lo que era cuando todavía no era, hace trizas las prohibiciones, pero, por el hecho de que ahora las hay y de que las quebranta, se exalta por encima de la existencia de origen, se une a ella dominándola, le da el ser dejándola ser —lo cual estaría en el comienzo de todo movimiento de «designación» artística—. Como si el hombre viniera a sí mismo en dos tiempos: hay esos

millones de años durante los cuales en descendencias que conducen a algo muy diferente que hombres, esos seres con nombres ásperos —el Australántropo, el Telántropo, el Sinántropo— se yerguen, se sirven de una tibia para combatir, rompen el hueso a fin de utilizar sus astillas, antes de saber tallar la piedra, se sirven de las cosas como herramientas, y más tarde hacen herramientas con las cosas, se apartan así peligrosamente de la naturaleza, la destruyen, aprenden a conocer la destrucción y la muerte y a servirse de ellas. Es el tiempo infinito durante el cual el pre-hombre, antes de ser un hombre, se hace un trabajador.

Ignoramos, naturalmente, qué «sentimiento» experimentó cuando, gracias a esas prodigiosas innovaciones, empezó a ocupar un sitio aparte y a separarse del conjunto de las especies vivientes. Nos inclinamos a atribuirle no sé qué movimiento de orgullo, de poder, de crueldad inquietante pero soberbia. Quizá fuera así en ocasiones. Pero todo indica, sin embargo, que, desde sus primeros pasos hacia la humanidad, el hombre ha conservado un recuerdo de desamparo y de horror. Todo nos impele a pensar que el hombre latente se ha sentido siempre infinitamente débil con respecto a todo lo que le volvió poderoso, ya sea que presienta la carencia esencial que es la que le permite llegar a ser una cosa muy diferente, ya sea que, al hacerse otra cosa, experimente como una falta todo lo que le condujo a hacer defección con respecto a lo que llamamos naturaleza. Ese vacío entre él y la comunidad natural es lo que parece haberle revelado la destrucción y la muerte, pero también ha aprendido a servirse de ese vacío, no sin dolor, y para siempre: utilización y ahondamiento de su debilidad para hacerse más fuerte. Las prohibiciones, de las que Georges Bataille supone que, desde el origen, han trazado un círculo en torno a las posibilidades humanas —prohibiciones sexuales, prohibiciones sobre la muerte, el asesinato—, permanecerían como diques para impedir al ser que avanza fuera de sí mismo volver hacia atrás, para obligarle a perseverar en el camino peligroso, incierto, casi sin salida, para proteger, en fin, todas las formas de actividad penosas y contra natura que han acabado por tomar forma en el trabajo y gracias a él.

Llegamos así a ese antiguo hombre de Neandertal del que sabemos que no procedemos directamente y que, según una hipótesis plausible, habríamos destruido. Es un ser del que se habla sin ternura, gran trabajador, sin embargo, maestro en útiles y armas, quizá organizador de talleres, conocedor y respetuoso de la muerte, rodeado pues, probablemente, de oscuras defensas y poseedor de la llave del porvenir humano, de la que no le es dado servirse. ¿Qué le falta? Quizá únicamente ser capaz de romper, con un movimiento de ligereza, de reto y de autoridad inspirada, las reglas de las que se protegen en él su fuerza y su debilidad:

conocer la ley mediante la infracción soberana. Es esta transgresión final la única que hubiera verdaderamente acuñado la humanidad en el hombre. Si se pudiera, soñando con los esquemas que nos proponen a veces los sabios, usar un lenguaje aproximativo, se podría decir que ha habido, en el curso de esa fabulosa marcha, dos saltos, dos momentos de transgresión esenciales[2]: uno, por el que el prehombre hace violencia *fortuitamente* a los datos naturales, se yergue, se erige contra sí, contra la naturaleza en sí, llega a ser un animal amaestrado por sí mismo, se vuelve entonces una cosa poco natural, tan poco natural como lo son las prohibiciones que limitan lo que él es en beneficio de lo que podrá ser. Esta primera transgresión, decisiva, parece sin embargo no haber sido bastante, como si la separación del hombre y el animal no fuera suficiente para hacer un hombre que sea nuestro semejante. Es por ello precisa esta otra transgresión, transgresión ella misma regulada, limitada, pero abierta y como resuelta, por la cual, *en un instante* —el tiempo de la diferencia—, las prohibiciones son violadas, la separación entre el hombre y su origen es vuelta a poner en cuestión y de alguna forma recuperada, explorada y experimentada, contacto prodigioso con toda la realidad anterior (y, desde luego, la realidad animal) y, de esta forma, retorno a la inmensidad primera, pero retorno que es siempre más que un retorno, pues el que vuelve, incluso si su movimiento le restituye la ilusión de abolir millones de años de sujeción, domesticación y debilidad, toma también conciencia tumultuosamente de este imposible retorno, es consciente de los límites y de la fuerza única que le permite destrozar estos límites, no se pierde únicamente en un sueño de existencia total, sino que se afirma como lo que se añade a esta existencia y, más secretamente, como la parte ínfima que, a distancia y por un juego ambiguo, puede volverse dueña de todo, apropiárselo simbólicamente o comunicar con ello haciéndolo ser. Es la conciencia de esta distancia, afirmada, abolida y glorificada, la sensación, horrorizada y alegre, de una comunicación a distancia y sin embargo inmediata, lo que el arte

2. La palabra «transgresión» no tiene, sin duda, el mismo sentido en uno y otro de estos dos momentos. Serían precisos largos desarrollos para tratar de justificar el uso de esa palabra en el primer caso. Pero parece, sin embargo, correcto que, si más tarde el hombre en marcha ha dado en rodearse de algunas prohibiciones, es a causa de lo que de «transgresión» fortuita había en los desvíos por los que la naturaleza se ha como excedido y transgredido ella misma desde el lejano Dripiteco. Por extraño que esto pueda parecer, es quizá siempre de una transgresión inicial como nace y toma forma la posibilidad ulterior de la prohibición. Al principio, «transgredimos», después tomamos conciencia del camino así abierto, estableciendo límites, defensas, pero que a menudo nos limitan en puntos muy diferentes: siempre la ley franqueada por infranqueable.

traería consigo, al ser su afirmación sensible, evidencia que ningún sentido particular puede alcanzar ni agotar.

Así dice Georges Bataille:

> Avanzamos con una cierta seguridad de que, en sentido fuerte, la transgresión no existe sino a partir del momento en que el arte mismo se manifiesta y que, más o menos, el nacimiento del arte coincide, en la Edad del Reno, con un tumulto de juego y fiesta, que anuncian en el fondo de las cuevas esas figuras donde irrumpe la vida, que siempre se excede y que se cumple en el juego de la muerte y del nacimiento.

Hay un no sé qué de dichoso, de fuerte y, sin embargo, de desconcertante en este pensamiento: que el hombre no llega a ser hombre por todo lo que tuviera de propiamente humano y lo distingue de los demás vivientes, sino cuando se siente lo bastante firme en sus diferencias como para otorgarse el ambiguo poder de parecer romperlas y glorificarse, no en sus adquisiciones prodigiosas, sino abandonándolas, aboliéndolas y, ay, expiándolas; cierto es que, también, superándolas.

El arte nos proporcionaría, así, nuestra única fecha de nacimiento auténtica: fecha bastante cercana, es verdad que necesariamente indeterminada, incluso si las pinturas de Lascaux parecen acercárnosla más por la sensación de proximidad con la que nos seducen. Pero ¿es verdaderamente una sensación de proximidad? Más bien de presencia o, más precisamente, de aparición. Antes que esas obras, por el movimiento despiadado que las ha sacado a la luz, se borren en la historia de la pintura, es quizá necesario precisar lo que las coloca aparte: esa impresión de aparecer, de no estar allí más que momentáneamente, trazadas por el instante y para el instante, figuras no nocturnas, sino vueltas visibles por la apertura instantánea de la noche.

Extraña sensación de «presencia», hecha de certeza, de inestabilidad, y que centellea al límite de las apariencias, mucho más evidente que cualquier cosa visible. Y es la misma sensación, me parece, que se encuentra en la impresión de arte inicial con la que las pinturas de Lascaux nos fascinan, como si, ante nuestros ojos, el arte se encendiese de repente a la luz de las antorchas, afirmándose con una autoridad de evidencia que no dejase sitio a la duda ni a los retoques. Y, sin embargo, sabemos, e incluso sentimos, que este arte, que comienza aquí, ha comenzado desde hace mucho tiempo. Lascaux es único, pero no está solo; es el primero, pero el absolutamente primigenio, no. Hace millares de años que el hombre esculpe, graba, traza, colorea, embadurna y, a veces, representa el rostro humano, como en esa figura de Bassempouy, ya extrañamente abierta a la belleza femenina. Estamos, en cierto

sentido, muy bien informados sobre los primeros movimientos de la actividad artística. Unas veces es el oso el que inventa el arte, arañando las paredes y dejando en ellas surcos que su compañero humano (si es cierto que el oso fuera el majestuoso amigo doméstico del hombre) delimita con sorpresa, con temor y con el deseo de darles más visiblemente el contorno misterioso que allí descubre. Otras, como Leonardo de Vinci, el hombre mira las piedras y las paredes, reconoce allí manchas que son figuras que una ligera modificación hace aparecer. A veces deja arrastrar sus dedos sucios sobre la superficie de los peñascos —o sobre él mismo— y esas huellas le agradan, ese barro es ya color. Más tarde, por fin, él, que hace astillas el hueso o la piedra para armarse, lo hace también para regocijarse, perfecciona inútilmente esos fragmentos, cree volverlos más eficaces a causa de algunos trazos felices que en ellos inscribe o incluso gracias a esa impresión extraña que experimenta en modificar las cosas duras y hacer de ellas «lascas». Tenemos pruebas de todo eso, al menos vestigios, que a nuestro modo convertimos en pruebas, y todo eso sucedió mucho antes que Lascaux, que se remonta a treinta mil años como mucho, a quince mil como poco (es casi hoy). Lascaux mismo, con su autoridad de obra compleja, extensa y perfecta, revela que hay ya siglos de pinturas en torno a las que allí vemos, que éstas se han elaborado al contacto de tradiciones, de modelos y usos, y como en el interior de ese espacio particular del arte que Malraux ha denominado Museo. Apenas sería exagerado decir que hubo entonces verdaderos talleres y casi un comercio de arte: se han encontrado signos de ello al lado de Altamira, y hay ese pequeño bisonte grabado sobre una piedra, del que el gran bisonte pintado de Font-de-Gaume es, a trescientos kilómetros de allí, la reproducción exacta: como si algún artista errante hubiera ido de aquí para allá con su pequeña piedra y, respondiendo a la demanda, a la ocasión o a la exigencia de su función sagrada, hubiera decorado los lugares privilegiados o hecho surgir, en ceremonias singulares, las imágenes que fascinaban a los hombres y que aún hoy nos fascinan.

Es, pues, verdad que lo que es comienzo en Lascaux es comienzo de un arte cuyos inicios, podemos decirlo aquí, se pierden en la noche de los tiempos. Hay un momento en que nada hay, después un momento en que los signos se multiplican. No parece que el antiguo hombre de Neandertal, como insiste Georges Bataille, haya tenido la menor idea de la actividad artística, y esto es turbador, permite pensar que incluso allí donde fuera descubierto lo que llamamos trabajo (la alteración de las cosas en objetos, en armas y en útiles), el poder de afirmación, de expresión y comunicación cuya ejecución sería el arte, no fue recobrado necesariamente. Es posible que en otras progenies, no menos antiguas,

de las que se supone hemos salido más directamente, los hombres fuesen ya, a la vez, obreros y artistas. Esto es incluso probable, y ello no hace sino retrasar los primeros tiempos. Pero el ejemplo del hombre de Neandertal, a quien el manejo hábil y la fabricación ingeniosa de los objetos no le han bastado para ponerse en contacto con esta actividad más libre, que pedía la libertad misma y la fuerza oscuramente resuelta de romper las prohibiciones, en que el arte se encarnó entonces, queda como no menos significativo. Como si esta división de las posibilidades humanas, este análisis de las maneras fundamentalmente diferentes como el hombre puede comportarse en el interior y en el exterior del ser como no presencia, se debiera de algún modo a una exigencia que tiene poco que ver con el movimiento de la evolución (sin que se pueda por lo demás concluir nada de ahí sobre el valor respectivo de esas posibilidades, sino únicamente deducir el pensamiento de que no van necesariamente juntas, que no nacen siempre a la vez y que, a veces, falta una —el arte—, como parece que sucederá más tarde en el Neolítico; desaparición tanto más peligrosa cuanto que deja al hombre intacto, solamente privado de la ligereza desligada que, poniéndolo en relación con todo lo que él ha cesado de ser, le permite también no ser nunca únicamente él mismo).

Teilhard de Chardin ha hecho notar que los comienzos se nos escapan y que «si no constatamos nunca un comienzo es a causa de una ley profunda de *perspectiva cósmica*, efecto selectivo de absorción por el tiempo de las porciones más frágiles —las menos voluminosas— de un desarrollo, cualquiera que sea. Ya se trate de un individuo, de un grupo, o de una civilización, los embriones no se fosilizan». Hay siempre, pues, una laguna: como si el origen, lejos de mostrarse y expresarse en lo que de él procede, estuviera siempre velado y oculto por lo que produce y, quizá entonces, destruido o consumado en tanto que origen, rechazado y siempre más separado y alejado, es decir, como originariamente diferido. Nunca observaremos la fuente, nunca el brote, sino únicamente lo que está fuera del manantial, la fuente transformada en la realidad exterior a sí misma y siempre, de nuevo, sin manantial o lejos del manantial. «La mutación hominizadora», añade Teilhard de Chardin, «desafiará siempre nuestra espera.» Quizá no porque falte, sino porque ella es esa carencia misma, la separación y el «blanco» que la constituyen: porque es lo que no ha podido cumplirse más que estando ya cumplido y por el poder de rechazar muy lejos hacia atrás lo que estaba detrás de ella.

Este espejismo, si efectivamente lo es, es como la verdad y el sentido encubierto del arte. El arte está siempre vinculado al origen, referido éste siempre al no-origen; explora, afirma, suscita, en un contacto

que conmueve toda forma adquirida, todo lo que está esencialmente antes, lo que es sin ser todavía. Y, al mismo tiempo, se adelanta a todo lo que ha sido; es la promesa cumplida de antemano, la juventud de lo que siempre comienza y no hace sino comenzar. Nada permite establecer que el arte comience al mismo tiempo que el hombre aparece; todo indica más bien un desajuste significativo de los tiempos. Pero lo que sugieren los primeros grandes momentos del arte es que el hombre no tiene contacto con su propio comienzo, no es afirmación inicial de él mismo, expresión de su propia novedad más que cuando, por medio y por las vías del arte, entra en comunicación con la fuerza, el esplendor y el dominio alegre de un poder que es esencialmente poder de comienzo, es decir, también de recomienzo previo. En Lascaux el arte no se estrena ni se estrena el hombre. Pero es en Lascaux, en esta cueva amplia y estrecha, sobre esas paredes pobladas, en ese espacio que parece no haber sido nunca un lugar de residencia ordinaria, donde el arte ha alcanzado sin duda por vez primera la plenitud de iniciativa y, de esta forma, ha abierto al hombre una morada de excepción junto a sí mismo y junto a la maravilla tras la que le era preciso necesariamente ocultarse y eclipsarse para descubrirse: la majestad de los grandes toros, el arrebato sombrío de los bisontes, la gracia de los pequeños caballos, la ligereza soñadora de los ciervos y hasta el ridículo de esas anchas vacas que saltan. El hombre, es sabido, no está representado —y eso con algunos rasgos esquemáticos— más que en la escena del fondo, yacente entre un bisonte que embiste y un rinoceronte que esquiva. ¿Está muerto?, ¿dormido?, ¿simula una inmovilidad mágica?, ¿va a venir, a volver a la vida? Este esbozo ha hecho que se ejercite la ciencia y el ingenio de los especialistas. Es bastante chocante que con la figuración del hombre se introduzca en esta obra casi sin secreto un elemento de enigma; que se introduzcan una escena, como un relato, y una impura dramatización histórica. Pero me parece que el sentido de ese dibujo oscuro es, a pesar de todo, muy claro: es la primera firma del primer cuadro, la señal dejada modestamente en un ángulo, la huella furtiva, medrosa, indeleble del hombre que por primera vez nace de su obra, pero que se siente, también, gravemente amenazado por ella y quizá ya herido de muerte.

## II

## EL MUSEO, EL ARTE Y EL TIEMPO

A veces hay quien lamenta que los libros de la *Psicología del arte* de Malraux no hayan recibido una ordenación más rigurosa: se los encuentra oscuros, no en su lenguaje, que es claro —y algo más que claro, brillante—, sino en su desarrollo. Malraux mismo, al final de sus ensayos, parece desear que hubieran tenido una composición más sólida. Quizá Malraux tenga razón, pero sus lectores seguramente están en un error. Es cierto que las ideas que desarrolla tienen sus caprichos, son rápidas, repentinas, y después perduran sin fin; desaparecen y vuelven; como con frecuencia se afirman en fórmulas que les agradan, creen definirse en ellas, y esta realización les basta. Pero el movimiento que las abandona, las vuelve a llamar; la felicidad, la gloria de una nueva fórmula, las atrae fuera de ellas mismas[1].

Ese movimiento —ese aparente desorden— es, con seguridad, uno de los lados atrayentes de estos libros. Las ideas no pierden con ello su coherencia; de lo que escapan es más bien de sus contradicciones, aunque esas contradicciones no cesan de animarlas, de mantenerlas vivas. Hay que añadir: no son del todo ideas, pues aquí no estarían en su sitio. Alguien ha escrito —quizá Valéry—: «Se debe siempre pedir disculpas por hablar de pintura». Sí; la excusa es de rigor, y el que habla de un libro que habla de pintura tiene, sin duda, necesidad de una doble excusa. La de Malraux no está en la pasión que profesa al arte del

1. Este texto fue escrito en 1950, cuando apareció el último de los tres volúmenes de la *Psychologie de l'Art* tal como los publicó, a partir de 1947, Albert Skira, en una versión que, más tarde, Malraux ha modificado considerablemente (*Les Voix du Silence*, Gallimard, Paris, 1951).

que habla, ni siquiera en la admiración extraordinaria de la que le hace beneficiarse (pues quizá el arte no siempre quiere que se lo admire, también la admiración le desagrada), sino en este mérito excepcional: que los pensamientos, aunque tienden, según sus propias exigencias, a un enfoque importante y general del arte, en su diálogo arriesgado con las obras, con las imágenes a las que acompañan, logran, sin perder su valor explicativo, iluminarse con una luz que no es puramente intelectual, deslizarse hacia un no sé qué más abierto que su sentido, realizar, para ellos mismos —y para nosotros, que estamos destinados a comprenderlos—, una experiencia que imita la del arte, antes que dar cuenta de ella. De este modo las ideas se convierten en temas, motivos, y su desarrollo poco coherente, del que uno se queja, expresa, al contrario, su orden más verdadero, que es organizarse, ponerse a prueba al contacto de la historia por un movimiento cuya vivacidad, cuyo vagabundeo aparente nos vuelve sensibles la sucesión histórica de las obras y su presencia simultánea en el Museo donde la cultura, hoy, las reúne.

Malraux, sin duda, no piensa haber hecho un descubrimiento cuando señala que, gracias al progreso de nuestros conocimientos, como resultado también de nuestros medios de reproducción —pero también por razones más profundas—, los artistas, cada artista, disponen por vez primera del arte universal. Muchos críticos antes de él habían reflexionado sobre esta «conquista de la ubicuidad» y, por recordarlo otra vez, era Valéry quien, hablando de un porvenir muy cercano más que del presente, escribía: «Las obras adquirirán una especie de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución a cada época obedecerán a nuestra llamada. No estarán únicamente en sí mismas, sino por entero allí donde haya alguien...». Y concluía: «Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes, actúen por ende sobre la invención misma, y lleguen quizá hasta a modificar maravillosamente la noción misma del arte». Maravillosamente, pero Valéry se resistía a esta maravilla que, además, no deseaba entrever más que en la ligera conciencia de un semisueño. Del mismo modo que no aceptaba con gusto la historia, no amaba los museos a los que Malraux llama santuarios, donde veía soledades enceradas que participan, decía, de la naturaleza del templo y del salón, la escuela y el cementerio: en esas casas de la incoherencia no parecía percibir sino la invención desdichada de una civilización un poco bárbara, un poco fuera de razón, e incluso su desaprobación era ligera, no insistía.

Malraux no sólo insiste, sino que, con una fuerza convincente, hace del Museo una categoría nueva, una especie de dominio que, en la época a la que hemos llegado, es a la vez el objetivo de la historia, tal como se expresa y se realiza por el arte, su principal conquista, su

manifestación; pero más aún: la conciencia misma del arte, la verdad de la creación artística, el punto ideal donde ésta, al mismo tiempo que se realiza en una obra, cita, llama y transforma a todas las demás, poniéndolas en relación con esa obra última que no siempre las recusa, sino que siempre las ilumina de una forma diferente, las incita a una metamorfosis nueva a la cual ella misma no escapa. Para recordarlo más rápidamente, el *Museo imaginario* representa, ante todo, este hecho: que nosotros conocemos todas las artes de todas las civilizaciones que se han entregado a las artes. Que las conocemos práctica y cómodamente, no con un saber ideal que no pertenecería más que a algunos, sino de una manera real, viva y universal (las reproducciones). Que, finalmente, este conocimiento tiene sus caracteres singulares: es histórico, es el de una historia, de un conjunto de historias que admitimos y aceptamos sin someterlas a valores diferentes de su propio pasado, pero, al mismo tiempo, no es histórico, no se preocupa por la verdad objetiva de esa historia, la que fue suya en el momento en que se ha realizado; al contrario, la aceptamos y la preferimos como ficción. Sabemos que todo el arte antiguo era diferente a como nos aparece. Las estatuas blancas nos engañan, pero si les devolvemos su barniz coloreado, su *agnosis*, es entonces cuando nos parecen falsas (y lo son, pues esta reconstitución desdeña el poder, la verdad del tiempo que ha borrado los colores). Un cuadro envejece, uno envejece mal, otro llega a ser obra maestra por la duración que descompone sus tonos, y conocemos la fortuna de las mutilaciones, esa Victoria a la que únicamente el volar del tiempo ha podido dar alas, esas cabezas del Bardo, mediocre trabajo de artesano, que el mar ha esculpido de nuevo, ha vuelto fascinantes. Además, los mismos medios de nuestro conocimiento transforman casi a discreción lo que nos ayudan a conocer: gracias a la reproducción, los objetos artísticos pierden su escala, la miniatura se hace cuadro, y el cuadro, separado de sí mismo, fragmentado, se vuelve otro cuadro. ¿Artes ficticias?, mas el arte, parece, es esta ficción.

Se producen otros resultados más importantes: hay que añadir aún que esos resultados no son efectos durmientes e inanimados, sino la verdad del Museo, el sentido activo que le ha permitido elaborarse, al mismo tiempo que el arte se vinculaba más conscientemente consigo mismo, con la libertad de su propio descubrimiento. El Museo ayuda a la contestación que anima toda cultura. Esto no es inmediatamente claro, en tanto que el Museo, incompleto, glorifica un solo arte, ve en él no un arte sino la perfección y la certeza. Así, el arte griego, el arte del Renacimiento son testigos con los que el artista puede rivalizar, pero incluso si los iguala, éste no los acerca a su tiempo, se consagra él mismo, toma posición fuera del tiempo, a su lado. Por ello, no hay más Museo

que el universal. Entonces el «todo está dicho», «todo es visible», significa que lo admirable está en todas partes, es precisamente ese todo que no triunfa más que cuando lo incontestable ha desaparecido y lo eterno ha finalizado. En cambio, en cuanto el Museo comienza a representar un papel, es porque el arte ha aceptado llegar a ser un arte de museo: gran innovación y para muchos signo de un gran empobrecimiento. ¿Es pobre el arte porque no es más que él mismo? Se puede discutir sobre ello, pero la evolución es evidente. El arte plástico está primero al servicio de los sentimientos religiosos o de las realidades invisibles en torno a las cuales la comunidad se perpetúa; el arte es religión, dijo Hegel. En ese momento, se lo encuentra en las iglesias, en las tumbas, bajo tierra o en el cielo, pero fuera de alcance, de alguna manera, invisible: ¿quién mira las estatuas góticas?, nosotros; los demás las invocaban. La desaparición de la oración ha tenido como consecuencia hacer que aparezcan los monumentos y las obras, hacer de la pintura un arte al alcance de nuestros ojos. El Renacimiento inicia esta evolución. Pero lo visible que descubre, lo absorbe. Sin duda, no se contenta con reproducir las apariencias, ni siquiera con transfigurarlas según un consenso armonioso que llama lo bello. No todo el Renacimiento tuvo lugar en Bolonia, y ¿quién ha desdeñado el adorno más que los florentinos, el placer anecdótico e incluso la delectación del color, para mejor recuperar la significación de las formas, cosa que no deben a la Antigüedad, sino que es en ellos como la pasión por un secreto? Pero lo cierto es que el Renacimiento, si vuelve el arte real, presente, parece, por su éxito y el carácter ambiguo de su éxito, ligar esta presencia a la capacidad de representar. De ahí los malentendidos que no han finalizado todavía, pero malentendidos excelentes en suma, puesto que tan grandes obras han nacido de ellos. Estas grandes obras, sin embargo, continuaban perteneciendo a las iglesias, tenían su sitio en palacios donde en ocasiones jugaban un papel político; estaban ligadas poderosamente a la vida que pretendía servirse de ellas. Un retrato, en la casa de aquel a quien representa, sigue siendo un cuadro de familia, pero cuando todas esas obras entran real o idealmente en el Museo, es precisamente a la vida a lo que renuncian, es de ella de quien aceptan separarse. Lugares artificiales, se dice de los museos, de donde la naturaleza está desterrada, mundo forzado, solitario, muerto: es verdad, la muerte está allí; al menos, allí ya no hay vida, ni el espectáculo de la vida, ni los sentimientos y las maneras de ser a través de las cuales vivimos. Y ¿qué sucede además? Lo que en un templo era dios se vuelve estatua; lo que era retrato se hace cuadro; e incluso los sueños, esa ausencia en la que se transfiguraban el mundo y las imágenes del mundo, se disipan en esta claridad nueva que es el pleno día de la pintura.

Así se ultima, momentáneamente, la transformación, la contestación propia de la obra de arte. El arte moderno, en el Museo, tomaría conciencia de su verdad, que es no estar al servicio ni de una iglesia, ni de una historia o anécdota, ni de una figura: que es ignorar la vida inmediata —el ajuar de las apariencias—, y quizá toda vida, para no reconocerse sino en la «vida» del arte. El pintor sirve a la pintura, y aparentemente la pintura no sirve para nada. Lo extraño es que, a partir del día en que se hace este descubrimiento, el interés del artista por su arte, lejos de disminuir, llega a ser una pasión absoluta, y las obras que no significan nada parecen encarnar y reflejar esta pasión. ¿Por qué? Cabe preguntárselo.

Malraux, él también, se lo pregunta, y da diversas respuestas. Pero, antes, hay que ver de manera más precisa lo que expresa esta evolución, esta revelación debida a la historia y que se afirma bajo estas dos formas: el Museo imaginario, el arte moderno. No se nos escapa que en muchos aspectos las apreciaciones de Malraux aplican a las artes plásticas, inspirándose en descubrimientos de nuestro tiempo, los movimientos de un pensamiento cuyos principios se remontan a Hegel. Hay, ciertamente, muchas diferencias, pero las analogías son interesantes. Cuando se indica que por primera vez, hoy, el arte de alguna manera se ha desvelado doblemente, las palabras «por vez primera» tienen una autoridad evidente: indican que se ha llegado a una conclusión, y esta conclusión, si no cierra el tiempo, permite sin embargo al observador que habla en nombre de esta primera vez, hablar del tiempo como de una verdad conclusa. Claro es que para Malraux, y sin duda para cada uno de nosotros, nuestra época no es —al menos en lo que concierne a las artes plásticas— una época como las demás: es el mundo radiante de «la primera vez». Por vez primera, el arte se ha desvelado en su esencia y en su totalidad: movimientos estrechamente ligados. El arte abandona todo lo que no era y se extiende a todo lo que ha sido; se reduce a sí mismo, se empobrece al perder el mundo, los dioses y quizá los sueños, pero esta pobreza lo lleva a enriquecerse con su verdad y, acto seguido, con toda la extensión de las obras que le impedía alcanzar el no ser aún consciente de sí mismo, que lo llevaba a ignorar, desdeñar o despreciar. El Museo imaginario no es, pues, únicamente el contemporáneo del arte moderno y el medio de su descubrimiento, es la obra de este arte, se diría que su obra maestra, si no fuera preciso decir que es también, en una medida a medias secreta, su compensación: que el arte no sea nada más que su contestación apasionada, el resplandor absoluto del único momento en que, negando todo lo demás, se afirma maravillosamente en sí mismo, eso no sería quizá soportable si no lo fuera todo; si, desli-

zándose a través del tiempo y las civilizaciones del mundo como la pureza del amanecer, no volviera bruscamente visible, con todas las obras, este acontecimiento maravilloso de que nuestro arte es universal, lo cual quiere decir que todas las obras de todos los tiempos son también nuestra obra, la obra de nuestro arte que, por vez primera, las revela a ellas mismas, las descubre tal cual son.

Quizá vayamos un poco más lejos de lo que las fórmulas de Malraux nos autorizan. Pero si hoy, por vez primera, el arte ha llegado a su autoconciencia (conciencia, sobre todo, negativa: la pintura ya no imita, ya no imagina, ya no transfigura, no sirve ya a valores que le son ajenos, ya no es nada más —he aquí el lado positivo— que pintura, es su propio valor, el cual, es cierto, no es aún fácil de comprender), si, además, esta conciencia, lejos de poner el arte en un lugar intemporal, está ligada a la duración, es el sentido de esta duración que, en un cierto momento, toma forma y se manifiesta absolutamente, sería entonces verdad que éste es un momento privilegiado, que tiene el poder de volverse hacia los demás, y como es para sí mismo absoluta transparencia, es también la transparencia de todos los demás, la luz a la que éstos se muestran en su pureza y su verdad. Sin duda las cosas no son tan sencillas. El arte no es quizá un cometa cuyo punto brillante, el deslumbramiento de la cabeza —el arte moderno— arrastraría y esclarecería la belleza más sorda y más oscura de su inmensa órbita. Además, si las obras de hoy nos ayudan a llegar a ser «herederos de la tierra toda» y, lo añadimos nosotros, más que herederos, creadores y conquistadores de todas las obras posibles, ellas mismas dependen a su vez de esta conquista, de esta creación. Esta dependencia no es la de una causalidad a secas, sino una dialéctica a la que Malraux da el nombre, quizá insuficientemente riguroso o evocador en demasía, de metamorfosis. El arte —y hay que entender por arte el conjunto de las obras y lo que hace que cada una sea obra— es por esencia inquietud y movimiento. El Museo no está de ningún modo constituido por supervivencias inmutables y muertos eternos. Las estatuas se mueven, lo sabemos, del mismo modo que Baudelaire se horrorizaba al ver las imágenes irreales sometidas a un sorprendente devenir. Con cada obra decisiva, todas las demás se estremecen y algunas sucumben, muerte que es resurrección para mañana, y este movimiento es, en apariencia, infinito, pues si, como dijo Schiller, «lo que debe vivir inmortalmente en el canto, debe en la vida perecer», lo que esta inmortalidad mantiene, sostiene y soporta es esa muerte misma, hecha trabajo y negación creadora. Al término de sus tres libros, Malraux escribe: «La primera cultura artística universal que va sin duda a transformar el arte moderno, que era lo que hasta ahora la orientaba...». El arte moderno está, pues, destinado, prometido o condenado

al poder de metamorfosis del que ha salido, más que eso: del que parece ser la forma pura, la expresión de un instante reducida a ella sola. Lo desconocido es su porvenir. Pero, entre tanto, y por el hecho de que no es un momento como los demás, sino ese momento privilegiado que ha revelado y multiplicado a la vez el poder de la metamorfosis, parece posible buscar, a través del arte moderno, el sentido de la pregunta cuya respuesta son todas las artes, y por qué esta respuesta es igualmente válida y decisiva. Es el problema de la creación artística, al que Malraux ha consagrado el segundo de sus libros —aquel que cabe preferir—, donde las civilizaciones se hacen obra, donde las obras se componen y realizan según el secreto de su propio resultado, que ellas nos vuelven sensible como por transparencia y como si esta transparencia fuera precisamente su secreto. Esta impresión, es cierto, no es sino la felicidad de un instante, y lo que diremos de ella, es más bien la desgracia que sigue, la oscuridad que se vuelve a cerrar sobre ese día rápido, pues el arte, convertido en problema, es también un tormento infinito.

Las artes plásticas no tienen nada que ver con la naturaleza: lo sabemos, pero Malraux nos lo muestra con una energía y una perseverancia que a veces extrañan, como si esta verdad siguiese estando amenazada. Es que desea mostrar un poco más. Cuando escribe: «Todo arte que pretende representar implica un sistema de reducción. El pintor reduce toda forma a las dos dimensiones de su tela, el escultor todo movimiento virtual, o representado, a la inmovilidad», esta reducción de la que habla parece todavía remitir al artista a la naturaleza. La pintura de un paisaje ¿es, pues, un paisaje reducido, transformado con el recurso de la técnica, rendido así al desinterés del arte? De ningún modo, ya que el fin de la pintura sería entonces buscar reducir esta reducción, como, ni qué decir tiene, muchas escuelas lo han intentado con poca honra. En realidad, si «el arte comienza en la reducción», esto significa que la obra de arte no se constituye nunca sino a partir de ella misma, en el interior del universo artístico en perpetuo devenir —historia hecha arte— que para nosotros simboliza el Museo imaginario, pero que, por limitado y pobre que fuera, ha sido siempre supuesto por un ojo de artista. El arte no comienza en la naturaleza, siquiera fuese para negarla. El origen de un cuadro no es siempre otro cuadro, ni una estatua, sino el arte todo tal como está presente en las obras admiradas y presentido en las obras menospreciadas, y el artista es siempre el hijo de las obras, las de los demás que imita apasionadamente, esperando rechazarlas apasionadamente. ¿Por qué Malraux está tan seguro de sus afirmaciones que le obligan, por ejemplo, a ser poco partidario de los dibujos infantiles? pues el niño, si dibuja un perro, no dibuja quizá el perro que ve, sino

más bien el de Tintoretto (y, quizá haya que decirlo, mejor que así lo haga)? Parece como si Malraux necesitase poner al artista completamente aparte, a resguardo y más allá del mundo, por lo mismo que el Museo es un universo sin salida, una duración solitaria, la única libre, la única que sea una verdadera historia, a medida de la libertad y señorío del hombre. El Museo imaginario, más el artista nuevo que se encuentra en él para ser libre, tal es el arte; ahí se encuentran reunidos todos los supuestos de la creación artística. ¿Cómo descubre Giotto su vocación? Observando los cuadros de Cimabue y no los corderos de los que era pastor. ¿Cómo se desarrolla toda vocación? Por la imitación, la copia, hasta el momento en que, a través de esta imitación apasionada de las formas magistrales, el artista naciente se adueña del secreto plástico de las obras y, poco a poco, a veces tardíamente, a veces sin nunca esperarlo sino en los márgenes, descubre, crea, distingue su propio secreto plástico, lo que Malraux llama los «esquemas iniciales» de su arte. Estos «esquemas» son, primero, poderes de ruptura, intenciones donde se expresa —no abstracta ni estética, sino plásticamente— una voluntad de exceder, de transformar el arte y el estilo por los que el joven creador se ha encontrado un día introducido en el Museo, y, así, vuelto libre, pero, sin embargo, prisionero de sus maestros. Encontrar, describir esos esquemas, es reconstruir la trayectoria, los descubrimientos, las metamorfosis, en una palabra, la experiencia específica que no tiene sentido sino en las obras y que se traiciona lo menos posible —pero se la traiciona todavía— describiéndola bajo su aspecto más concreto y más técnico. Las páginas más convincentes que Malraux haya escrito muestran, en términos extremadamente evocadores y, sin embargo, precisos, lo que ha podido ser el itinerario del Greco a partir de Venecia, de Tintoretto a partir también de Venecia, de La Tour a partir de Caravaggio, de Goya a partir de sí mismo, de ese otro artista que hasta los cuarenta años no se llamaba Goya más que sin saberlo él. Y, para volver al Greco, no son las páginas emocionantes sobre Toledo, sobre la soledad, sobre el sombrío crepúsculo con que el artista circunda su propia visión lo que nos acercaría a esa maestría, sino todo aquello que nos hace sensibles el punto central de su descubrimiento, que se puede expresar así: mantener el trazado barroco del movimiento —el desquiciamiento de todos los rasgos— suprimiendo aquello de lo que nació: la búsqueda de la profundidad (la lejanía).

Malraux parece irritado cuando oye hablar de la «visión» de un artista. Esta antipatía de vocabulario es notable. Lo mismo que excluye enérgicamente del arte la idea de representación, parece excluir de la génesis artística la noción de imagen. Ello es hasta cierto punto lógico (se puede decir que la pintura es una lucha para escapar a la visión), y en

todo caso la consecuencia de fórmulas que él suele repetir: «El arte plástico no nace nunca de una manera de ver el mundo, sino de hacerlo»; y esta proscripción de la visión vale también para la visión imaginaria, para la ficción interior, para todo lo que podría reducir la pintura a la expresión pasiva, subjetiva, de una semejanza, aunque fuera la de una forma invisible. En sus tres libros, Malraux dedica una frase al surrealismo, y más bien para dejarlo aparte. Esta desconfianza, que es fuerte, pero instintiva —pues cae de su peso que Malraux se sirve de los términos según su gusto, que es autoritario, y tomarle por la palabra sería un juego malintencionado—, esta desconfianza hacia la palabra visión y hacia lo imaginario tiende sobre todo a separar del arte plástico todo lo que podría hacer menos evidente su función, su actividad creadora. El pintor es un creador de formas y no un visionario que copie apasionadamente sus sueños, y la concepción no es nada fuera del cuadro donde es insuficiente decir que se expresa, pues antes del cuadro no hay nada más que una intención ya pictórica, ya que es en el contacto con otros cuadros como se habría esbozado poniéndose a prueba por la imitación. La pintura es una experiencia por la que se afirma o se busca un poder específico, que no vale más que para ese arte y no tiene sentido sino por relación a él, poder que, sin embargo, hay que definir, al menos nombrar, y que Malraux llama el estilo. ¿Qué es el arte? «Aquello por lo cual las formas llegan a ser estilo.» Pero ¿qué es el estilo? La respuesta no falta y, hay que decirlo, es en cierto modo sorprendente: «Todo estilo es formalización de los elementos del mundo que permitan orientar a éste hacia una de sus partes esenciales».

Hartas razones habría para imaginar que la *Psicología del arte* sólo se ocupa de restituir al arte la experiencia que es suya, el mundo que le es propio, ese Universo del Museo (mónada sin ventana) que el artista crea y suscita hasta en el infinito del tiempo, perfectamente suficiente, ordenado por sí mismo, orientado con vistas a sí solo, animado por la duración de sus metamorfosis, soledad digna de todas las pasiones y de todos los sacrificios, donde el que penetra en él sabe que va al encuentro del mayor peligro, pues lo que busca es lo extremo. Sí, se puede imaginar este sesgo que habrían podido tomar las búsquedas de Malraux, y se dice que no estaría quizá en desacuerdo con «una de sus partes esenciales», la que le ha vinculado a la pintura y a las artes plásticas con una pasión auténtica. Pero quizá hubiera sido necesario para eso que Malraux fuera pintor, que se interesase por la pintura para continuarla y no para justificarla, para hacerla y no para verla. Sucede también que cuanto más se avanza en la búsqueda de un problema, más difícil se hace no expresarlo con respecto a todas las cuestiones a las que estamos

unidos vitalmente. Malraux se interesa por la pintura, pero, como es sabido, se interesa también por el hombre: no ha podido escapar a la gran tentación de salvar al uno por el otro. Tentación tanto más imperiosa cuanto que el problema mismo nos lleva a ella, pues hay que reflexionar hondamente sobre este extraño Museo que habitamos y sobre esta historia más extraña aún en la que nos introduce. ¿Qué vemos en ella? Lo que preferimos; y lo que preferimos son obras que, como las nuestras, ignoran la apariencia, no se someten a ella, crean un mundo diferente cuyo poder, cuya extrañeza victoriosa nos fascinan. Pero estamos obligados a reconocer que no es la búsqueda plástica, no es de ningún modo la búsqueda de un estilo lo que ha provocado esas obras —por ejemplo, las del estilo bizantino, por coger las más conocidas— y esa repulsa de la apariencia, esa ruptura que expresan, sino valores extraños al mundo, aquellos a los que debemos todos nuestros dioses, los de arriba y los de abajo. Constataciones sorprendentes pero no inesperadas. Si el arte se define y se constituye por su distancia con respecto al mundo, por la *ausencia* de mundo, es natural que todo lo que pone al mundo en cuestión, lo que se llama —con una palabra que ha pasado a tener un uso poco riguroso—, la trascendencia, todo lo que excede, niega, destruye y amenaza el conjunto de las relaciones estables, acomodadas, razonablemente establecidas y preocupadas por durar, todos esos poderes, ya sean puros o impuros, propuestos para la «salvación» del hombre o su destrucción, en la medida en que hacen volar en pedazos la validez del mundo común, trabajan para el arte y le abren camino, lo reclaman. Los dioses llegan a ser así, en la mayor parte del Museo, la ilusión sorprendente que ha permitido al artista, al consagrarse a su culto, consagrar el arte. El arte es, en este momento, religión, es decir, extraño para sí mismo, pero esta extrañeza, al ser lo que le arranca a los valores profanos, es también lo que sin saberlo lo sitúa lo más cerca posible de su verdad propia, aunque no manifiesta. En este sentido, se podría decir que los dioses no han sido más que los sustitutos temporales, las máscaras sublimes —pero sin belleza— del poder artístico, mientras este último, por la dialéctica de la historia y de las metamorfosis, no pudo conquistar, en el artista por fin reducido a sí, la conciencia de su autonomía y de su soledad. El Pantocrator esperando a Picasso.

¿Y ahora? Ahora, el arte se llama quizá Picasso, mas parece que Picasso tenga el deber de continuar el Pantocrátor no solamente porque a él sólo le incumba la tarea demiúrgica de ser el creador de formas y creador de ese todo que es la vida del Museo, sino también acordando la pintura con esa «parte esencial», esa mira superior, nivel de lo eterno que representaba para los hombres de los primeros siglos la imagen dorada de lo absoluto. Hay ahí para el arte moderno y para la estética

de Malraux un momento capital, un momento difícil. Es verdad que los dioses cómplices han desaparecido, han regresado a la ausencia profunda, que ese más allá o más acá del mundo que ellos tenían por tarea, según parece, hacer aparecer antaño o, más precisamente, proponer al arte como el lugar arriesgado —el vacío— en que éste podía volverse dueño de sí mismo, sin, con todo, conocerse. Ausencia, profundidad, destinada a desviar las miradas de lo «real», a recusar las apariencias, a sustituir la representación por el poder conquistador de un estilo. Pero, a partir del momento en que el arte ha tomado conciencia de su verdad, en que se ha revelado como repulsa del mundo y afirmación de la soledad del Museo, esa ausencia, esa profundidad en la que vivían los dioses para habituar al artista a abstenerse de la vida, reconquistada por la pintura, ¿no debe a su vez desaparecer en la pintura, ser pintura —y nada más, ser el hecho de que la pintura *vale* en tanto que pintura— y no otra cosa? Sí, parece que debe serlo, y, sin embargo, si uno se confía a Malraux esa ausencia no acepta dejarse domar de esa forma por el arte y pretende aún, bajo nombres más o menos brillantes —la cualidad humana, la imagen ideal del hombre, el honor de ser hombre, en una palabra, «la parte esencial del mundo»— seguir siendo el poder ejemplar, la divinidad que el arte no podría dejar de expresar sin perderse. Las artes del pasado tenían relación con los dioses. Pretendían, al expresarlos, hacer presente lo que no se ve y, por esta pretensión soberbia, el arte se ha encontrado, no descaminado hacia lo invisible y hacia lo informe, sino encaminado hacia la pura presencia visible y la forma que se afirma únicamente ella sola. Resultados impresionantes. Sin embargo, lo invisible ha permanecido. No se ha mediatizado realmente. Hay que decir más: como, para Malraux, la pintura no es «imagen», no es la conquista pictórica de esa *ausencia* que, antes de toda reducción técnica, reduce lo que se ve al estupor de un «eso no es», «eso no puede verse», y como, además, tampoco quiere volver a introducir lo invisible como ficción (aunque haga en el tercer libro un hueco a la poesía), lo invisible que no se ha hecho pictórico no puede sino vagar peligrosamente en torno a la pintura bajo el nombre de ideal y de valores culturales.

Este desvío no se hace de una manera deliberada; es una discusión patética que Malraux parece continuar entre las diferentes partes de sí mismo. ¿A qué conducen la evolución del tiempo y las metamorfosis del Museo? A un pintor que no sea sino pintor: a Cézanne, que, frente a Goya, es la pintura liberada de la pasión metafísica, del sueño y de lo sagrado y vuelta pasión para ella misma y creación de ella sola. Malraux nos lo afirma: el arte moderno impone la autonomía de la pintura, autonomía con respecto a toda la tradición e incluso a la cultura. La pintura hecha cultura es una etapa, un momento: un mal momento, y éste ha

correspondido a la intervención de los intelectuales que no saben ver en las artes plásticas sino lo que las artes tienen de más visible: una ficción armoniosa, la transfiguración de las cosas, la expresión de los valores, la representación de un mundo humano y civilizado. Pero la pintura, cuando su función representativa ha desaparecido, cuando no está ya ligada sino a la búsqueda de sus propios valores, ¿puede servir todavía de garantía a una cultura? «Un arte de grandes Navegantes», sí, dice Malraux. «Pero ¿puede concebirse una cultura de grandes Navegantes?» En otro lugar, la duda se vuelve respuesta: «Picasso sucede a Cézanne, la interrogación angustiosa gana a la anexión y la conquista. Pero no puede existir cultura de la sola interrogación».

Esto es probablemente cierto. Pero ¿no hay que concluir de ello que el arte, interrogación apasionada, no tiene nada que aportar, como no tiene nada que recibir, de ese ideal estacionario, conjunto de valores reconocidos, de verdades públicas y de instituciones establecidas, que llamamos civilización? El pintor, el artista, tal como se nos lo ha hecho ver, es ciertamente un ser que podemos calificar de divino, y eso nos sorprende, puesto que ha tomado el lugar de los dioses, más aún: él es la verdad de la que la divinidad no era sino la máscara, la caricatura necesaria.

> Los ademanes con que manejamos los cuadros que admiramos... son los de la veneración. El museo, que fue una colección, se convierte en una especie de templo. Por supuesto, una naturaleza muerta de Braque no es un objeto sagrado. Pero, aunque no es una miniatura bizantina, pertenece, como ésta, a un mundo diferente y participa de un dios oscuro que queremos llamar pintura y que se llama arte...

Malraux añade, expresando una repugnancia que compartimos con él: «El vocabulario religioso es aquí irritante, pero no existe otro. Este arte no es un dios, es un absoluto». Un absoluto, pero cuya verdad es estar cerrado sobre sí mismo, tener en sí su excelencia y su significación —y, fuera de sí, no se lo puede denominar sino insignificante—. Es, al menos, lo que las miras de Malraux sobre la pintura moderna parecían invitarnos a pensar. El dios se llama pintura, y la pintura, en otro tiempo, para escapar a las tentaciones del realismo estético, pudo tener necesidad de un realismo metafísico o religioso, y por ello tenía afición por los dioses. Pero hoy, cuando los dioses se han vuelto cuadros, cuando se trata de la «creación de una pintura que no quiere ser sino pintura», es necesario también que la metafísica desaparezca en el cuadro y no exista nada más que ese cuadro, so pena de transformarlo en metafísica, de restaurar, por consiguiente, una forma diferente de realismo, o, lo

que es peor, de aparecer por encima de él, como el deber, la obligación puramente moral, de salvar la civilización y preservar al hombre.

Pero esa obligación pasa a ser, en el curso del tercer libro, cada vez más apremiante, y parece que el arte asume también cada vez de mejor gana esta obligación: lo que se puede llamar su función idealizadora, su capacidad «de mantener, de enriquecer o de transformar sin debilitarla la imagen ideal de sí mismo que el hombre ha heredado». Perspectiva quizá apremiante, quizá inevitable, pero como resultado de la cual cambia toda la perspectiva en la que el Museo, el mundo y el artista nos habían aparecido. El Museo parecía ser el universo apropiado para el artista, no la historia del arte, sino el arte en tanto que libertad de la historia, expresión de una duración específica (sobre la cual nos quedaría por interrogarnos), manifestación de un tiempo *sui generis* y que ilustraba la idea de metamorfosis. En el Museo estaban presentes todas las obras y, por el hecho de que el arte moderno expresa, sin mediación ni disfraz, la verdad (el lenguaje que ha tenido necesidad de todas esas obras para dejarse oír), se podía decir que formaban, en efecto, una totalidad y, por consiguiente, que eran también, desde cierto punto de vista, una única y misma obra, cuyo auténtico sentido —los puros méritos plásticos— antiguamente no se percibía más que a través de los falsos aspectos de la anécdota, la ficción y los valores sagrados, pero que hoy vemos, con una mirada al fin capaz, en su verdad natural y manifiesta. Desde luego, sabemos que el arte bizantino no era un arte para sí mismo y que pretendía que las cosas accedieran a un universo sagrado, pero nuestro cometido es sustituir lo que el arte bizantino era para sí por lo que es para el arte, es decir, ante todo un sistema de formas (como escribe Malraux en el *Museo imaginario*: «Pero para nosotros el arte bizantino es ante todo un sistema de formas; todo arte que renace, se metamorfosea, cambia de significación, renace sin Dios»). Del mismo modo, si tantas obras disparatadas participan hoy de nuestra preferencia, si nos gustan a la vez el arte negro y Poussin, es, al parecer, porque somos capaces de descubrir elementos comunes al arte en obras sin comunidad; es que la pintura debe aparecernos como un lenguaje específico, lenguaje presente de manera más o menos expresiva y más o menos manifiesta, cualquiera que sean la representación, la sugestión y el disfraz histórico a que este lenguaje esté unido.

Pero, en realidad, no es eso, y nos equivocábamos sobre el Museo. «Ese lugar que da la más alta idea del hombre» no podría ser únicamente el Templo de las imágenes; es el de las civilizaciones, de las religiones, de los esplendores históricos. Y el museo que debemos amar no es tal como nos lo revela Cézanne —el de un arte que no quiere ser más que

pintura, negación y repulsa auténtica de todo contenido, de toda parte del mundo—, sino, si cabe decirlo, el museo de los contenidos, el museo de las historias y de los tiempos. Así dice Malraux:

> Nuestro tiempo pareció en un principio querer fundar la unidad de las artes que reconocía como tales sobre el único parentesco de las formas. Pero un gran artista que no conociera, además de las obras contemporáneas, más que las cualidades específicamente plásticas de las obras del pasado, sería el tipo superior del bárbaro moderno, aquel cuya barbarie se define por la repulsa de la cualidad del hombre. Nuestra cultura, si se limitase al cultivo, extremadamente agudo, de nuestra sensibilidad a los colores y a las formas, y a lo que de ellos se expresa en las artes modernas, no sería incluso imaginable. Pero está lejos de limitarse a ello, pues una cultura sin precedentes se establece...

Y esta cultura artística, Malraux acaba de advertírnoslo, no puede ser, no debe ser *puramente* artística; por otra parte, en cuanto el arte se vuelve cultura, es el medio, el instrumento de una cultura, no puede pertenecerse a sí mismo, vuelve a caer en el carril de los disfraces y de las servidumbres: la rueda de los valores y del conocimiento.

Sin embargo, Malraux no pretende volver a poner en cuestión tan sencillamente lo que le ha parecido ser el sentido del arte moderno. No parece que considere inconciliables la afirmación de la pintura como negación del mundo y de todos los valores diferentes (a ella misma) y ese servicio que se le impone de salvar la cualidad del hombre y los valores. Es éste uno de los puntos embarazosos de la *Psicología del arte*. Para comprenderlo hay que tratar de comprender mejor la situación del Museo en relación con la historia y del arte frente al tiempo. Cuando estamos en un museo —pero quizá estemos en él entonces como «espectadores» y no ya como «artistas»—, es muy cierto que nuestra admiración y nuestro interés se dirigen también al pasado que las obras nos representan, no a ese pasado tal como ha podido ser, sino tal como está presente e irradia idealmente en esas obras. ¿Es Grecia la que está allí, es Sumer, Bizancio? No, sin duda. Nuestra visión histórica es ilusión, es un mito, pero ese mito es de una extrema «riqueza espiritual», esa ilusión representa lo eternamente verdadero, la parte de verdad que hay en una supervivencia que permanece presente, nos sigue siendo accesible, nos conmueve, nos fascina, es nuestra, como si esta supervivencia encontrara vida en nosotros, y nosotros, supervivencia por ella.

> El diálogo que une nuestra cultura a los absolutos efímeros que le transmiten las artes resucitadas, restablece con un pasado que ese diálogo modela la ligazón de los dioses griegos con el cosmos, de Cristo con el

> sentido del mundo y las innumerables almas de los vivos y los muertos. Toda obra sumeria sugiere un reino de Sumeria, en parte inaprehensible, en parte poseído. Los grandes museos satisfacen en nosotros un exotismo de la historia, nos *dan* un amplio dominio de poderes humanos; pero la larga huella que allí deja la sensibilidad de la tierra no es la de la historia. No son sociedades muertas lo que el arte resucita: es, a menudo, la imagen ideal o compensadora que ellas se hacen de sí mismas...

Se puede, pues, decir del arte que perpetúa el espíritu, que representa, respecto a la historia, el papel que, para Hegel, la historia representa respecto a la naturaleza: le da un sentido, afianza, más allá de lo perecedero y a través de la muerte de la duración, la vida y la eternidad del sentido. El arte no es ya en la actualidad la inquietud del tiempo, la potencia destructora del puro cambio; está unido a lo eterno, es lo eterno presente que, a través de vicisitudes y por medio de las metamorfosis, mantiene o recrea sin cesar la forma en que se ha expresado un día «la cualidad del mundo a través de un hombre». Poder que Malraux no se cansa de celebrar en términos deslumbrantes: «De cualquier manera en que un arte represente a los hombres, expresa una civilización tal como ella se concibe: la fundamenta en significación, y es esta significación la que es más fuerte que la multiplicidad de la vida». «¡Que los dioses, en el día del juicio, erijan frente a las formas que fueron vivientes el pueblo de las estatuas! No es el mundo que han creado, el de los hombres, el que dará testimonio de su presencia: será el de los artistas... Todo arte es una lección para sus dioses.» Y esta frase significativa: «El oscuro encarnizamiento de los hombres para recrear el mundo no es vano, porque nada se vuelve *presencia* allende la muerte, a excepción de las formas recreadas».

Pero ¿de dónde viene ese privilegio, si acaso lo es, pues pudiera ser que fuera también una maldición y el fracaso más sombrío del arte, del que quizá hoy se comience a tomar conciencia? ¿De dónde viene ese poder excepcional que parece hacer del artista el único portador de la antorcha, el único dueño de lo eterno? Malraux lo constata, más que establecerlo. Pero se puede, sin embargo, percibir las razones que sostienen su pensamiento. La principal es que el artista es, por excelencia, «creador». Lo es porque no se ha sometido nunca a la naturaleza, tanto cuando parece imitarla como cuando la recusa para someterse a los dioses. Con respecto a los dioses mismos, él es libre; esta libertad, quizá la ignora, pero su obra la afirma y la realiza. Sucede, todavía hoy, que se une a las potencias nocturnas y, como Goya, a los monstruos, al horror, a la noche, o como esos «primitivos» que nos obsesionan, a la fascinación de lo informe y del caos: dependencia turbadora que parece

significar una posesión más que un poderío. Pero ahí está la maravilla: por la obra, la posesión se vuelve poder de poseer, la servidumbre se despierta emancipada.

> Aunque la expresión incluso indirecta de los sentimientos arcaicos da a la obra maestra una resonancia particular, el recurso a las tinieblas sigue estando en ella al servicio del acento regio: ningún monstruo, en arte, es su propio fin. Siempre se mezclan en nuestra admiración el sentimiento de la liberación del hombre y el del dominio de la obra.

La soledad de Goya es grande, pero no ilimitada, pues es pintor, y si «la pintura es para él un medio de alcanzar el misterio... el misterio es también un medio de alcanzar la pintura», y, así, de abrirse paso, de llegar a ser la libertad y la claridad del día. Van Gogh está loco; sus cuadros son lucidez, consciencia superiores. El artista no está nunca en dependencia de su tiempo, ni de su historia personal, como tampoco sus cuadros dependen de la visión común. Comprendemos, ahora, por qué, desde su nacimiento hasta su muerte, nos ha sido representado en la sola existencia del Museo: es que no es libre más que en el Museo, es que su libertad es pertenecer al arte que no pertenece sino a sí mismo, aunque siempre, cuando es creador, el arte es lo que transforma en poder la existencia, en soberanía la subordinación y en poder de vida la muerte misma.

Parece ser que, para Malraux, sólo el artista nos salva del absurdo y de la contingencia, sólo él transforma en un presente radiante, inteligible y saludable lo que de otro modo no sería sino las ruinas informes de una duración sin memoria, la podredumbre repulsiva del cadáver del tiempo. Cuando escribe en el pasaje que hemos citado: «Nada llega a ser *presencia* allende la muerte, a excepción de las formas recreadas», inviste realmente al arte de ese privilegio exorbitante, sin que parezca preguntarse si todo vestigio del trabajo humano no tiene el mismo poder de llegar a ser histórico y, por la historia, de tomar, de guardar un sentido, de enriquecerse sin cesar con un sentido siempre nuevo. Y, sin embargo, es la cuestión que uno trataría de plantearse: si tantas obras lejanas nos atraen y nos fascinan como si fueran altamente estéticas, es que la lejanía puede ser sustituida por el arte, es que el retroceso, el movimiento de la historia, a condición de escapar a la absoluta cercanía de nuestro mundo, tiene por sí mismo un valor de creación que puede compararse al del artista. Pero esta anotación quizá nos ayude a recordar de dónde viene la seguridad de Malraux. Es muy probable que no ignore que las lascas de piedra tallada son tan conmovedoras y contie-

nen tanta significación humana como el *Hermes* de Praxiteles. Si establece, no obstante, que el arte es sin igual, es que su descubrimiento del Museo y su sentimiento maravillado de las obras le han vuelto sensible a la paradoja en la que el tiempo hace que se deslice toda obra de arte. Es cierto que hay algo extraño en la forma en que la duración se abre a esta figura de Praxiteles, por ejemplo. Muchas veces se ha reparado en ello: puedo aproximarme a la tela o al mármol, pero no a las «imágenes» en que se encarna la intención artística, y lo mismo que la vecindad no las pone a mi alcance, tampoco el tiempo que huye las aleja de sí mismas, no parece hacer mella en ellas. ¿Por qué? ¿Puede decirse que esta presencia es una emancipación de la duración, una equivalencia maravillosa de lo eterno? La estética clásica lo ha creído, y quizá Malraux, en una parte de sí mismo, no ha dejado de ser clásico. La idealización de las figuras, la búsqueda de la perfección y la belleza están destinadas a asegurar esta presencia sin fin, a liberar absolutamente del tiempo el momento único que la estatua simboliza y afirma. El ideal de lo bello no es más que la utilización teórica de esta situación excepcional. En consecuencia, se ha pensado: esta figura durará eternamente si es bella; pero es que se había presentido, en primer lugar, que, bella o no, no pasaba o, asimismo, que ya siempre había pasado. Desde luego, el valor atribuido a este eterno presente de la figura (la inmortalidad artística) depende de los tiempos y de las historias. Incluso hoy parece olvidarse que la supervivencia de las imágenes ha sido a menudo poco apreciada o estrictamente maldita, y se olvida más aún que es la supervivencia la que está condenada, no la imagen. Las civilizaciones de lo eterno son quizá las únicas civilizaciones, pero el hombre tiene también la impresión de que si la eternidad le pone a recaudo de lo que le vuelve peligroso y le expone al peligro, la eternidad es entonces la ilusión que le retira su única oportunidad de verdad.

El arte, es evidente, representa su papel con la fe en esta ilusión. En las civilizaciones humanistas es la vida inmediata, el tiempo efímero, lo que él está llamado a transmutar, a eternizar, colocándola bajo el sello de la semejanza. La semejanza no es un medio de imitar la vida, sino más bien de volverla inaccesible, de establecerla en un doble fijo que escapa a la vida. Las figuras vivientes, los hombres, no tienen semejanza. Hay que esperar la apariencia cadavérica, esa idealización por la muerte y esa eternización del fin, para que un ser capte esa belleza primordial que es su propia semejanza, esa verdad de él mismo en un reflejo. Un retrato, nos hemos ido dando cuenta poco a poco de ello, no es parecido porque se hiciera semejante al rostro, sino que la semejanza no comienza y no existe sino con el retrato y en él solo, es su obra, su gloria o su desgracia, está unida a la condición de obra, expresando ese hecho de

que el rostro no está ahí, que está ausente, que no aparece sino a partir de la ausencia que es precisamente la semejanza, y esa ausencia es también la forma de la que el tiempo se apodera, cuando se aleja el mundo y de él no permanece ya sino esta separación y este alejamiento.

¿Cómo nombrar ese tiempo? Quizá no importe. Llamarlo eternidad es consolador, pero engañoso. Llamarlo presente no es más exacto, pues no conocemos más que un presente, el que se cumple y se realiza en la vida activa del mundo y que el porvenir, sin cesar, construye para él. También es tentador ver en él una pura y simple ausencia de tiempo. Los comentadores nos lo dicen: el *Hermes* de Praxiteles sonríe desde el fondo de su misterio, y esa sonrisa expresa su indiferencia hacia el tiempo, el misterio de su libertad con respecto al tiempo; es por lo que todas esas sonrisas del arte que nos conmueven como el secreto humano por excelencia, la sonrisa de Reims, la sonrisa de santa Ana, afirman el reto que la expresión de lo efímero —gracia y libertad de un instante— lanza a la duración al encerrarse en lo irreal.

Pero la ausencia de tiempo no significa aquí sino la ausencia del mundo en el cual actuamos y trabajamos (el mundo de lo posible que niega sin cesar el ser para transformarlo, por el trabajo, en la realidad habitable). La ausencia de tiempo que designaría el arte hace únicamente alusión a ese poder que tenemos de poner fin al mundo, de situarnos antes o después del mundo —ese espacio de la vida práctica, pero también de la verdad expresada, de la cultura y de las significaciones—, poder que es quizá una soberanía, pero que se afirma también en todas las situaciones en que el hombre renuncia a dominarse, acepta no serenarse. Por ello, el arte va unido a todo lo que pone al hombre en peligro, a todo lo que le sitúa violentamente fuera del mundo, fuera de la seguridad y de la inteligencia del mundo al que sólo el porvenir pertenece. De ahí que la sangre, la angustia, la muerte, sean en Goya el trabajo del arte. De ahí también que el niño que ignora casi el mundo y el loco que lo ha casi perdido sean «naturalmente» artistas. Todos, por la angustia, por la despreocupación, pertenecen ya a la ausencia, ausencia que se puede llamar nada, pero nada que es todavía el ser, el ser del que nada se puede captar ni nada hacer, donde nada comienza nunca ni se acaba, donde todo se repite hasta el infinito porque nada ha tenido en él verdaderamente lugar, lo eterno, quizá, pero en ese caso la repetición eterna.

Como el mundo del arte está ligado a la ausencia, el tiempo del arte tiene relación con la repetición eterna. Sin embargo, sería difícil no verlo: esta ausencia a la que el arte busca igualarse y en vista de la cual, pero también por medio de la cual, aparta todas las cosas de la medida

y la verdad del mundo, es preciso que la *realice,* y esta realidad puede conducir a rehabilitar el «mundo»: lo cual es fastidioso, pues es jugar con los malentendidos, es también dar paradójicamente al arte el deber de desempeñar por la sumisión —la sumisión a la apariencia— su tarea, que es realizar la ausencia y no únicamente la ausencia del mundo sino la ausencia como mundo. De todas maneras, bajo la forma y el medio que sean, la ausencia tiende a hacerse mundo a su vez, realidad, pero (el arte moderno nos lo enseña) realidad tanto más «auténtica», tanto más digna de la ausencia cuanto que se cumple según las exigencias de ese arte, en términos que le dan plena existencia y a él solo. Cabría preguntarse si el formalismo no amenaza un arte tan cercano a sí mismo. La amenaza es cierta, todo arte está siempre amenazado por aquello que lo tranquiliza. Pero sería olvidar, no obstante, que el arte es perpetuamente desigual a lo que busca, que lo traiciona constantemente y tanto más cuanto que el éxito lo acerca a ello y cuanto que esta insatisfacción, esta contestación infinita, no pudiendo expresarse más que por la sola experiencia plástica, no puede sino volver vana toda tentativa de dar a esta experiencia límites teóricos (por ejemplo, reduciéndola a una pura interrogación formal).

Pero hay que decir otra cosa: el lienzo o la estatua aspira quizá a la soledad, no para llegar a ser la única obra maestra capaz de borrar todas las demás, sino para sustraerse a la compañía de las obras maestras y mantener así *la separación de todo* que debe manifestar. Esta aspiración a permanecer sola es la verdad desesperada de todas las obras llamadas auténticas, pero, en general, ese deseo es vano. Y eso no significa sólo que el cuadro deba regresar al mundo como espectáculo agradable y valor comercial, sino también tomar su sitio *fuera* del mundo, en el lugar imaginario, en la vida liberada de la vida, que Malraux ha puesto de relieve con el nombre de Museo. El Museo no es un mito, sino esta necesidad: sucede que la condición de estar fuera del mundo que procura sostener la obra de arte, la pone, sin embargo, en relación con un conjunto, acaba por constituir un todo y da nacimiento a una historia. El Museo, como Malraux nos lo ha enseñado también, no es un lugar sino una historia. Esta historia no es sin duda una historia celeste, sin relación con la historia del «mundo»; sin embargo, no se puede negar que en ella se realicen una forma propia de duración y una dialéctica particular. El nombre de metamorfosis nos ha vuelto sensibles a esta dialéctica. Todo gran artista toma forma en el Museo, sometiéndose a él, después sometiéndose a su dominio. Toda gran obra transforma a todas las demás. Y hay un trabajo propio de la duración que perturba las telas y despierta o adormece las estatuas. Los torsos se cumplen porque el tiempo ha roto las cabezas. La cara magullada de la santa Isabel de

Bamberg le presta esa semejanza nocturna que manifiestamente esperaba. Los colores se descomponen, y esta disolución es la recompensa del arte, reconciliado de esta forma con la ausencia. ¿Qué significa todo esto? Ante todo, que no es cierto que el adolescente de Praxiteles sonría en un eterno presente. Esa sonrisa ha tomado forma en lo irreal, pero lo irreal es también una forma del tiempo que es el trabajo de las formas y el destino de las imágenes. Aunque el mármol lo haya preservado, las figuras que no sonríen, la *Koré de Eutidico*, la *Cabeza del efebo,* con las cuales el tiempo, nuestro tiempo, lo pone en relación, lo han cambiado, lo han desdeñosamente borrado, volviéndolo demasiado visible, demasiado «mundano»: sería insuficiente decir que lo vemos de otra forma, realmente es diferente, no es ya la sonrisa de la ausencia, es la presencia de una sonrisa, testigo interesante, pero que interesa a la cultura y que el artista no mira apenas ya.

La estética clásica no ha tratado tanto de idealizar las formas o de volverlas puras, cuanto de idealizar el instante, hacer de él un presente absolutamente puro, capaz de repetirse sin atenuarse. De la oscura maldición del repetirse eterno —ese tiempo-espacio que nos agarra cuando el mundo se aleja—, ha hecho la gloria y la felicidad de una repetición a la que nada parece impedir ser siempre nueva. Pretensiones notables. Y lo consigue, ya por una estilización que mantiene la vida a distancia sin comprometerla, ya por el deseo de confundirse con el instante vivo, de captarlo y hacerlo inaprehensible. Pero no puede, sea lo que sea, pararse sin la representación de la apariencia. ¿Por qué? Por muchas razones (la más evidente es la de que aspira al mundo: el arte, al estar vinculado a la nada y a la ausencia, es una maldición que debe compensarse con una gran actividad humanista), y por ésta, que no es menos acuciante: que la imagen, cuando se vuelve *representativa*, da la idea más viva de una *presencia* que parece poder repetirse, sustraída al dolor del devenir. Esta repetición se afirma ya en la duplicación de la semejanza; lo semejante que está entonces bajo la custodia del cuadro, reenvía eternamente al semejante. El adolescente de Praxiteles se asemejará eternamente en su sonrisa, porque esta semejanza, separada, de una vez por todas, de la vida a la que se supone que la ha tomado prestada, está situada, por el poder de la escultura, al abrigo del mármol, de alguna forma detrás del mármol, que es sólido, pero no eterno, y al abrigo también de la escultura. Cuando la apariencia desaparece o se aleja de las obras, esta demostración de un presente siempre capaz de repetirse, Gioconda irreal siempre dispuesta a sonreír tras los colores y las líneas irreales, pierde singularmente algo de su evidencia. Cuando la obra decide identificarse con su tela, sus manchas y sus ingredientes materiales, sin disimular nada ni nada prometer tras ella, entonces el presente puro se derrumba,

el instante ideal ha muerto, el poder del recomienzo que la obra nos acerca, se acerca a ella también y no le garantiza ni verdadero presente ni porvenir seguro, sino que la consagra a la fascinación de la evanescencia y a la llamada de las metamorfosis.

El ideal clásico pretende poner la imagen y el instante que la soporta al abrigo de las cosas perecederas, lienzo y piedra, que, sin embargo, nos permiten aprehenderlas: el lienzo se degrada y el mármol se agrieta, pero la imagen es incorruptible y el instante se repite sin realizarse (por consiguiente, sin agotarse). El Museo nos enseña que no hay nada de eso. Quizá nos sea desagradable reconocer que la verdad del cuadro no está desvinculada del cuadro, sino que es inseparable de su realidad material, de sus «medios», que pone su gloria en esta presencia de una pura materia organizada con vistas a captar la ausencia, y que está unida a la suerte de esta materia. Sin embargo, no se podría decir que el cuadro esté completamente en lo que está *ahí* —el lienzo, las manchas, el estremecimiento vuelto espesor—, pues el cuadro está entero en esa certeza de que no está ahí y de que lo que está ahí no es *nada,* certidumbre que nos comunica de la manera más estrecha, en la *fascinación*, esa mirada que quisiera hacerse nada, que es contacto y no ya visión, posesión deslumbrante por algo que se ha deslizado fuera de toda significación y de toda verdad.

La dualidad del cuadro subsiste, pues, en el arte moderno, con esta diferencia: que su esencia no se divide ya: es siempre y esencialmente pura materia, pura presencia material, y pura ausencia, pasión y deseo de esta ausencia, que es también la ausencia de sí; es esencialmente lo que se contradice y lo que se plantea a la vez en esta contradicción que, sin embargo, no puede aceptar y que no quiere aplacar. Pero de ello resulta también que el tiempo trabaja según esta dualidad. Unas veces desgastando la piedra, descomponiendo los tonos, desgaste que tiene las más de las veces un valor estético, como lo tiene lo muy antiguo, por el alejamiento que así se nos anuncia, y ese trabajo no es un accidente, lo que es modificado no es tampoco el exterior inesencial de la obra, como lo esperaban los clásicos, sino su intimidad, su verdad que quiere que la estatua no sea más que piedra y que el destino del fresco de Leonardo sea el de ser borrado, desaparición que, por otra parte, Leonardo premeditó de alguna forma. Otras veces, y es lo más importante, el tiempo hace, de esta ausencia que es también la esencia de la obra, un principio de cambio, la inquietud de las metamorfosis, una potente e impotente dialéctica. La obra está unida a esta ausencia, y esta ausencia la arranca de sí misma, la hace deslizarse fuera de sí. Para los clásicos, la obra se repetía eternamente (es decir, en la identidad siempre primera de su esencia, no se repetía o no se reproducía), al estar unida a

la irrealidad del instante, de la cual la noción de semejante, de reflejo inagotable, aportaba como una traducción evidente. La obra no temía, pues, nada ni de las demás obras ni de sí misma. No estaba al abrigo del tiempo, era la salvaguarda del tiempo, y es, en ella, esa fijeza absoluta de un presente preservado lo que creíamos y deseábamos admirar. Pero la obra es su propia ausencia: a causa de esto, en perpetuo devenir, nunca perfecta, siempre hecha y deshecha. Si queremos percibir, mediante una imagen, esta dimensión que la obra adquiere en su relación con la ausencia, se puede considerar que el Museo, en su totalidad imaginaria, es esta ausencia realizada, realización que supone cierta perfección, aquella precisamente que le daría el arte moderno. En el seno de esta ausencia, las obras están en perpetua disolución y en perpetuo movimiento, no siendo cada una más que un hito del tiempo, un momento del todo, momento que, sin embargo, querría, y desesperadamente, ser para sí solo ese todo en que solamente la ausencia descansa sin descanso. Y como este deseo es imposible, la obra misma, tomando cada vez más conciencia de esta imposibilidad, tiende cada vez más a afirmarse como un signo patético, una flecha indicadora fascinante, que apunta a lo imposible.

De las consideraciones de Malraux sobre la metamorfosis, una de las conclusiones que habría podido sacar es la de que la idea de obra maestra no tiene ya mucho sentido, está cada vez más amenazada. Hace rápidamente alusión a ello cuando se interroga sobre un arte «absolutamente libre».

> Un elemento sintomático, que ninguna pintura había conocido, comienza a desarrollarse en la nuestra. Llamémosle, a falta de otra palabra: la mancha. Una mancha que no está unida ni a la estructura del cuadro, ni a su composición en el sentido tradicional; que no es siquiera un acento de su factura, ni, como en Japón, de su representación. Parece, al contrario, su razón de ser, como si no existiera sino por ella. En Miró, como no hace mucho en Kandinsky, a veces en Klee, toda subordinación ha desaparecido; uno estaría tentado a hablar de arte en una dimensión. Pero esta mancha parece impulsar al pintor a destruir el cuadro, de la misma manera que la escritura de algunos picassos... Tocamos el punto, provisionalmente extremo de nuestra pintura.

Este punto extremo (si, como Malraux dice, «cada descubrimiento capital se proyecta sobre el pasado entero») nos advierte, pues, de que, puesto que existe el Museo, no puede haber ya por ello obras verdaderas, descanso real (ni quizá Museo), y que todas las obras maestras tienden a no ser más que las huellas brillantes de un paso anónimo e impersonal, que sería el del arte en su conjunto, orientándose y disper-

sándose hacia la mancha. No hay duda de que las obras nos atraen menos por ellas mismas que como señales deslumbradoras que nos hacen visible el avance apasionado de un artista, el movimiento que expresa su propia contestación y, por ella, la contestación del arte vuelto estabilidad y reposo, y cada artista nos aparece a su vez como la huella, no destinada a durar, sino quizá a borrarse, que ha dejado el arte, en busca de su punto extremo. Es por lo que es difícil hacer esa diferencia que Malraux, preocupado por la cultura, mantiene enérgicamente entre el arte salvaje o bruto y el arte de las obras maestras. Para él, los dibujos de niños o de «locos» no pertenecen al arte, porque manifiestan una posesión y no una maestría.

> El niño es artista, pero no es un artista, en cuanto que su cuadro le posee, en cuanto que el artista se apoya en una obra —aunque fuese la suya— que pretende superar, cosa que el niño no hace nunca. Ahora bien, el arte no es sueños, sino posesión de sueños.

Lo que le lleva a escribir también: «No nos atrevemos a denominar sin remordimiento obras maestras más que a las obras que nos hacen creer, por secretamente que sea, en la maestría del hombre». Puede ser, pero entonces hay que renunciar al Museo, a la perspectiva sin perspectiva del Museo que es, él y sólo él, el artista verdadero, tan capaz de hacer percibir la esencia de la creación artística en el dibujo trazado por el azar de una mano —tal en la huella fortuitamente dichosa de un artista que no la hubiera buscado— como un gran creador pueda ser capaz, como decía Kandinsky, de transformar en obra pintada los residuos que el desorden de los tubos ha arrojado maravillosamente sobre la paleta.

El arte no está ya en la «perfección» de *una* obra, no está en *ninguna* parte, y si el Museo tiene un sentido, es porque él parece ser ese «ninguna parte» cuya inquietud y poderosa negación contiene. Ciertamente, queremos admirar las obras maestras, nos unimos incluso a cada una de ellas por una fascinación que excluye de buena gana todas las demás. También es verdad que la obra, antes de destruirse o de ofrecerse orgullosamente al ocultamiento de la metamorfosis, querría eternizarse un instante y, en un instante, igualarse al arte entero. Pero igualarse al arte es ya retornar a la ausencia y sólo la ausencia es «eternidad». La imagen, lo experimentamos, es una felicidad, pues es un límite al lado de lo indefinido, posibilidad de parada en el seno del bullicio: por ella, nos creemos dueños de la ausencia hecha forma, y la misma noche compacta parece abrirse al resplandor de una claridad absoluta. Sí, la imagen es felicidad, pero cerca de ella reside la nada, aparece en su límite, y todo el poder de la imagen, sacada del abismo que se hunde, no puede expresarse más

que llamándola. Malraux, citando una frase célebre de su última novela, hace de ella como el canto de gloria de la creación artística:

> El misterio mayor no es que estemos lanzados al azar entre la profusión de la materia y las de los astros; es que, en esta prisión, sacamos de nosotros mismos imágenes lo suficientemente poderosas como para negar nuestra nada.

Pero quizá haya que añadir: la imagen, capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada posada en nosotros. Una (la imagen) es ligera, y la otra (la nada) es inmensamente pesada. Una brilla, y la otra es el espesor difuso en que nada se muestra. La imagen es el intersticio, la mancha de ese sol negro, desgarradura que nos da, bajo la apariencia de resplandor deslumbrante, el negativo de la inagotable profundidad negativa. De ahí que la imagen parezca tan profunda y tan vacía, tan amenazadora y tan atrayente, cada vez más rica del sentido que nosotros no le otorgamos, y, también, pobre, nula y silenciosa, pues en ella se adelanta esa sombría impotencia privada de dueño, que es la de la muerte como recomenzar.

## III

## EL MAL DEL MUSEO

Extraigo la siguiente observación de un ensayo de Curtius: «La posibilidad de tener siempre a nuestra disposición y totalmente a Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Goethe, demuestra que la literatura tiene una manera de ser diferente a la del arte». Observación sorprendente, en principio casi evidente. Sin embargo, muy pronto nos damos cuenta de que es una falsa evidencia. Curtius parece escribir en una época en la que no hubiera microsurcos, ni medios de comunicación audiovisuales, ni museos, ni, sobre todo, ese «Museo imaginario» que el perfeccionamiento de la técnica de la reproducción enriquece sin cesar con una generosidad prodigiosa. El suceso considerable que Malraux nos ha hecho perceptible y del que ha sacado, para la creación artística, una perspectiva y una exigencia nuevas es que el arte, y todo el arte, le sea entregado a cada uno, en todo instante. Esto no puede olvidarse. Mas no ignoramos que ese cambio no ha podido acaecer por azar. La técnica nos da el arte, como nos da la tierra, la posesión de todo y el acceso a todo, por un poder de dominación que a unos espanta, a otros anima, pero no puede ser detenido por nadie. No nos entretengamos en este hecho de primera magnitud y consultemos de nuevo a Curtius.

Nos diría quizá (si aún pudiera hablarnos): Dudo que la obra de arte sea reproducible, aun cuando lo propio de las grandes obras literarias es transmitirse sin pérdida de sustancia y sin alteración, indefinidamente. He ahí algo que nos sorprende y, en verdad, ¿cómo puede decir Curtius que tengamos a nuestra disposición y totalmente a Homero, Dante —yo añadiría, además—, a Mallarmé, René Char? La palabra *totalmente* es provocativa. Sabemos, por el contrario, que ninguna obra, aunque fuese literaria, aunque fuera la más inmediatamente contempo-

ránea, está a nuestra disposición, pues debemos mostrarnos disponibles para ella. Sabemos que no tenemos casi nada de la *Ilíada* y casi nada de la *Divina comedia*. Sabemos que esas obras, incluso transmitidas sin error, se nos escapan y se nos vuelven extrañas por la lectura que nos las hace accesibles. Todo nos separa de ellas, los dioses, el mundo, la lengua, lo que sabemos y lo que ignoramos, pero sobre todo nuestro saber: nuestro saber de Homero y nuestros conocimientos siempre más precisos de lo que nosotros añadimos a la civilización de Homero. Aquí, la familiaridad no acierta más que a tornar inadvertida —incluso para un espíritu tan fino como Curtius— esta extrañeza de los libros. Es muy difícil comprender por qué el que niega, quizá con razón, que la obra de arte sea reproducible, acepta como algo evidente la transmisión indefinida de los trabajos literarios, su poder de comunicación, que nos los entregaría sin perjuicio y, permaneciendo ellos mismos, enriquecidos maravillosamente con nuestra lectura ignorante y sabia.

Esta controversia se remonta muy atrás. No es cuestión de la imprenta, sino de la escritura. Platón (qué sorpresa que Platón sea todavía libre para denunciar en la exigencia escrita una innovación peligrosa y ruinosa) dijo poco más o menos contra la escritura todo lo que Georges Duthuit[1] formula con vehemencia contra el Museo y las facilidades de la reproducción. Platón, en verdad, no se preocupa por la literatura, sino por el pensamiento. ¿Qué es, dice, esa palabra que no es hablada por nadie, que no sabe sino repetir lo que ella dice y nunca responde a quien la interroga, como tampoco se defiende contra quien la ataca, palabra que nadie habla y, sin embargo, se deja hablar por quien sea, sin discernimiento ni preferencia ni repulsa, horriblemente abstracta, que es arrancada de su lugar y de la vida que la ha concebido, que vaga, pues, sin autoridad, sin nombre, acá y allá, con ciego vagabundeo, lengua muerta y capaz de hacer de nosotros muertos sin memoria, puesto que en lo sucesivo la palabra escrita recordará por nosotros, pensará en nuestro lugar[2]?

Esta severidad de Platón (protesta hecha, según una primera y engañosa apariencia, en nombre de un «humanismo» razonable, el de Sócrates, para quien tras cada palabra debe haber un hombre vivo destinado a garantizarla, afirmarla y afirmarse en ella) no puede ser considerada como vana por no haber podido nada contra los manuscritos, ni más

1. G. Duthuit, *Le Musée inimaginable*, 2 vols., Corti, Paris, 1956.

2. Remito a mi ensayo *La bête de Lascaux*, G.L.M., Paris, 1958; reed. Fata Morgana, Montpellier, 1982 [M. Blanchot, *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, trad. de A. Ruiz de Samaniego, Tecnos, Madrid, 2001].

tarde contra los libros. Todavía hoy, Heidegger está muy cerca de ver en Sócrates, que no escribía, uno de los últimos hombres de pensamiento. «Y desde Sócrates, toda meditación de pensamiento no ha hecho más que terminar en libros.» ¿Por qué este desprecio por las cosas escritas? Ciertamente, está unido a la idea de que la escritura sería secundaria en relación con la palabra (como si uno no escribiera más que para referir, restituir y hacer durar la comunicación oral), del mismo modo que el odio por las imágenes capaces de repetir perfectamente la obra singular está unido a un prejuicio sobre la técnica. La producción maquinal es esencialmente capaz de reproducción: es el sentido de la máquina. Lo que produce, lo reproduce indefinidamente, idénticamente, como un poder que se realiza como fuera de la duración. Poder de los más fuertes, pero del que nos hemos asustado siempre, no sólo porque nos promete la monotonía, sino quizá por una razón más profunda. Se diría que la posibilidad de reproducir y ser reproducido nos revela la pobreza fundamental del ser: que algo pueda repetirse, es un poder que parece suponer, en el ser, una carencia, y que le falta la riqueza que no le permitiría repetirse. Lo que significa la existencia de las máquinas, es que el ser se repite; pero si el ser fuera sobreabundancia inagotable, no habría ni repetición, ni perfección maquinales. La técnica es, pues, la penuria del ser hecha poder del hombre, signo decisivo de la cultura occidental.

Por el contrario, el arte y las obras del arte parecen afirmar y quizá restaurar la dignidad del ser: su riqueza que escapa a toda medida, su potencia de renovación, su generosidad creadora, y todo lo que anuncian las palabras vida, intensidad, profundidad, naturaleza. El arte nos dice el ser que no se repite, que es siempre diferente, el estallido del comienzo, la luz inicial. ¿Cómo la obra artística, de la que se habla ya muy inexactamente cuando se dice que es producida, no iba a oponerse a todo lo que intenta hacer de ella algo apropiado para reproducirse? ¿Cómo no habría oposición esencial entre la soledad de la obra, su existencia siempre momentánea, su certeza incierta, su luz tanto más clara cuanto que puede, en cualquier instante, apagarse, y el modo particular de realidad que le aseguran las técnicas de la reproducción? Y no se trata de un conflicto entre uno solo y todos, entre el cuadro celosamente conservado por un admirador torpe y el derecho de ser visto por el mayor número. Algo diferente está en juego. En el caso del arte, el poder de reproducir, realizándose, cambia el sentido de lo que es reproducido. No es que la obra fuera a escaparse a ese poder y que siempre la copia dejara perderse lo que hay de singular en la obra. Se puede muy bien admitir una imagen que ocupara perfectamente el sitio del original, una representación que sustituyese completamente la presencia. Pero ¿qué

resultaría de ahí? Más que una destrucción invisible de la obra: una destrucción del arte, la prueba de que lo que creíamos ligado a la sobreabundancia infinita de la vida es muy pobre como para prestarse a la repetición y no ser traicionado por la permanencia vacía de la reproducción maquinal. A lo que se responderá que el pintor, cuando pinta, continúa atestiguando ciertamente la aptitud de la pintura para comenzar siempre de nuevo, sin repetición, ni ruptura, ni continuación, y que la difusión mecánica de la obra no prueba nada contra el movimiento único de descubrimiento que tiene por lugar el cuadro. Pero ¿es tan seguro? ¿No presentimos que si la obra no estuviese vinculada más que con la esencia no repetible del ser, nunca podría realizarse de ninguna manera su reproducción exacta, como tampoco un viviente superior no puede hasta nueva orden reengendrarse idénticamente? Es el arte el que está tocado en su meollo, quizá comprometido por esta presencia múltiple del cuadro singular, la cual hace aparecer algunas posibilidades y arruina muchas otras: en adelante, ya no hay original, ni vínculo orgánico entre la obra y el pintor; quizá pronto apenas un pintor, y más bien un poder de «creación» anónima, impersonal. No hay nadie que se dé cuenta oscuramente, para deplorarla o para alegrarse de ella, de la influencia predominante que el nuevo papel de la máquina en la difusión de la obra ejercerá pronto sobre su creación. Cuántas tentaciones y cuántas alteraciones. De ahí, quizá, los pensamientos recelosos que han conducido a G. Duthuit a escribir, contra Malraux, su libro importante, desmesurado, pero también patético, pues es el signo de una cierta desesperación ante esta desorientación del arte, cuyo carácter peligroso nos ha hecho descuidar la experiencia del Museo imaginario.

Este peligro no es, sin embargo, ni oscuro ni nuevo. No hay más que entrar en cualquier lugar donde están expuestas juntas obras maestras en gran número para experimentar esa especie de mal del museo, análogo al mal de montaña, hecho de vértigo y de ahogo, al que sucumbe rápidamente toda dicha de ver y todo deseo de dejarse conmover. Por supuesto, en el primer instante, qué sacudida, qué certeza física de una presencia imperiosa, única, aunque indefinidamente multiplicada. La pintura está verdaderamente allí, en persona. Pero es una persona tan segura de sí misma, tan contenta de sus prestigios e imponiéndose, exponiéndose por tal voluntad de espectáculo que, transformada en reina de teatro, nos transforma a nuestra vez en espectadores, muy impresionados, después un poco molestos, más tarde un poco aburridos. Con toda evidencia, hay algo de insoportablemente bárbaro en la costumbre de los museos. ¿Cómo se ha podido llegar a eso? ¿Cómo la afirmación solitaria, exclusiva, ferozmente vuelta hacia un punto secreto que ella

apenas nos señala, se ha prestado, en cada cuadro, a esta puesta en común espectacular, a este encuentro bullicioso que se llama cabalmente salón? Las bibliotecas tienen también no sé qué de sorprendente, pero al menos no se nos obliga a leer todos los libros a la vez (aún no). ¿Por qué las obras artísticas tienen esa ambición enciclopédica que las lleva a disponerse juntas, para ser vistas en común, con una mirada tan general, tan confusa y tan laxa que de ella no puede aparentemente inferirse sino la destrucción de toda analogía de auténtica comunicación?

Lúgubre estado de cosas, pero del que dudo que Malraux sea el único responsable. Evidentemente, hay que suponer que ese desarrollo prodigioso, y hoy casi universal, del museo, que coincide con el momento en que el arte tiende a hacerse visible por sí mismo, no ya afirmación de los dioses o de lo divino, tampoco expresión de los valores humanos, sino afloramiento a la claridad de su propia luz, responde a una decisión cuyo curso no podemos suspender, ni, a gusto personal, disminuir su sentido. En las obras, comprendemos ya la infinita diversidad de ese conflicto que las divide, las exalta y las arruina: necesidad de estar solas y siempre encerradas en sí mismas, visibles-invisibles, sin mirada y, como dijo Rilke, separadas de nosotros por un vacío que nos aparta y las aísla; pero necesidad también de estar en relación unas con otras, necesidad de ser, cada una por sí sola y, sin embargo, todas en conjunto, la evidencia del arte, de ser únicas, suficientes, pero también de ser sólo el momento de un mayor devenir, volviendo para nosotros sensible, real y ya acabado el espacio en que ese devenir se realiza sin fin.

El Museo es una alusión a esas diversas formas de comunicación. Los museos reales, esos palacios de la burguesía donde las obras, que han pasado a ser de propiedad nacional, dan lugar a rivalidades y a choques de intereses, tienen todo lo preciso para degradar el arte confirmando su alienación en provecho de cierta forma de economía, de cultura y de estética: en este sentido, la divulgación por medio de la imagen estará lejos de constituir una mayor humillación. Pero el Museo imaginario, tal como Malraux nos ha hecho conscientes de él, ¿es únicamente la suma de los museos reales, completados por las imágenes de las obras que no pueden ser expuestas? El museo ¿se ha convertido en biblioteca? Es imaginario: esto quiere decir que ni se ha dado nunca, ni está presente, sino siempre en cuestión en cada nueva obra, y siempre afirmado, a la vez que sacudido, por ella. Ignoro si falseo aquí la concepción que anima *Las voces del silencio*, pero me parece que Malraux, al nombrar y describir con inspirada vivacidad el Museo imaginario, nos ha dado sobre todo una imagen del espacio particular que es la experiencia artística: espacio fuera del espacio, siempre en movimiento, siempre por crear, y tiempo siempre ausente que no existe realmente,

que no existe más que en comparación con el espacio aún por venir que se busca siempre en el artista. La palabra experiencia es aquí la más importante, entendida como lo que escapa a la realidad de lo que es experimentado. El Museo no es, pues, el receptáculo de las contemplaciones eruditas, ni el inventario ordenado de los descubrimientos de la cultura. Es el espacio imaginario donde la creación artística, en lucha consigo misma, se busca sin cesar para descubrirse cada vez como de nuevo, novedad de antemano repudiada.

Es cierto que G. Duthuit no habría sido, sin duda, menos hostil a esta forma de experiencia, contra la que creo habría intentado utilizar polémicamente el calificativo de abstracta. El Museo, dado que arranca las obras a su origen, las separa de su mundo, las priva de lo que se llama muy confusamente su aura, es realmente el lugar simbólico donde el trabajo de abstracción toma su carácter más violento y más insultante. A este espacio que no es tal, ambiente sin lugar y mundo fuera del mundo, extrañamente confinado, privado de aire, de luz y de vida, Duthuit opone de una manera impresionante el espacio simple y vivo, tal y como los grandes edificios bizantinos nos permiten todavía reconstruir su realidad y donde, entre todos y cada uno, entre las obras y la existencia cotidiana, entre las creencias, los sentimientos, las cosas y su transfiguración por el arte, se establece una relación de comunión y de alianza interior. Espacio que Riegl llama absoluto o ilimitado, y Worringer, espacio perpetuo, en relación con el infinito, pero que G. Duthuit, aunque utilice sus análisis, quiere solamente llamar real, para no separarlo de la vida, según el movimiento que inspira su estética. Espacio real, pues, «espacio de los ritos, de la música y de la fiesta», pero real ¿dónde? Sobre la tierra de Bizancio o en el cielo de Platón, pues afirma de nuevo a propósito de este espacio «que, dispuesto de otro modo y sin rastro esta vez de teología coercitiva, debería ser todavía hoy el de todo el mundo: no es una razón para negarlo el que estemos hasta este punto privados de él, acosados por los camiones, con una arquitectura de penal higiénico y un alumbrado de neón que desmocha uno a uno nuestros barrios, aun cuando nos promete, a modo de compensación, transformar nuestras ciudades en cubos de basura con verdolagas ilustradas...». Lo que se llama real aquí es, pues, solamente ideal y, me temo, terriblemente abstracto, puesto que nos obliga, con una violencia exclusiva, a hacer abstracción de la realidad del mundo que es el nuestro, con todas las fuerzas vivas que en él se afirman, y a retirarnos al recuerdo nostálgico de un pasado que nos es ajeno.

El que quiera luchar contra la abstracción —y es un combate desesperado, aunque honroso— debería ante todo emprenderla con el tiem-

po tal como se da a nosotros por la suspensión del fin de los tiempos. Es el tiempo el que separa, arranca, divide. Ya sea que recibamos los mosaicos del mismo Damasco, en la mezquita de los Omeyas, o de la exposición que, hace algunos años, nos ofrecía su primera reconstrucción, en ambos casos los recibimos igual de mutilados, igual de ajenos a su espacio «real» y casi igualmente abstractos. Eso puede apenarnos, y es, en efecto, muy penoso, pero el museo no está instalado únicamente en el Louvre, lo está asimismo en Santa Sofía o en San Filiberto de Tournus. El solo hecho de que hablemos de arte a propósito de ellos, basta para entregarlos al rapto de los arqueólogos y para transformarnos momentáneamente en otros lords Elgin satisfechos. Malraux habla a menudo de resurrección, pero ¿qué es lo que renace? Nuestra ilusión, la creencia engañosa de que lo que está ahí, está tal como ha sido, aun cuando, como mucho, está ahí como habiendo sido: es decir, una ilusión de presencia. Sin embargo, hay también, lo sabemos, otra cosa, y es la experiencia propia de nuestro tiempo. Lo que antaño fue mundo y presencia de un mundo, se afirma hoy como presencia no presente de lo que llamamos, quizá con toda ignorancia y torpeza, el arte. Antaño, en el más lejano de los tiempos y en todo tiempo, las obras, invisibles en tanto que obras de arte, disimuladas en su espacio de origen donde tenían su coto, después, derrumbado su universo, viniendo a nosotros por el movimiento histórico de otros mundos que han suscitado de ellas una presencia de otro modo disimulada, se nos ofrecen todas ahora por vez primera ellas mismas, visibles como obras, en su evidencia fugitiva, su soledad radiante, la esencia secreta de su realidad propia, no ya guarecidas en nuestro mundo, sino sin resguardo y como sin mundo.

El Museo expresa de una cierta manera esta privación, desamparo y admirable indigencia que es la verdad del arte sin refugio y que Hölderlin ha sabido reconocer el primero. Sólo que, hay que añadir enseguida, si él lo expresa, es de una forma muy equívoca y afirmando también lo contrario. Pues es precisamente en el museo donde las obras de arte, retiradas del movimiento de la vida y sustraídas al peligro del tiempo, se presentan en el confort encerado de su permanencia protegida. ¿Privadas del mundo, las obras del Museo? ¿Entregadas a la inseguridad de una ausencia pura y sin certeza?, aun cuando la palabra museo significa esencialmente conservación, tradición, seguridad, y que todo lo que está reunido en ese lugar no está allí sino para ser conservado, para permanecer inactivo, inofensivo, en ese mundo particular que es el de la conservación misma, mundo del saber, de la cultura, de la estética, y que es tan extraño a la interrogación del arte como podrían serlo al poema los trabajos de archivo que aseguran su duración. Este equívoco no es fortuito. No es por azar que lo que se hace pasar por «pura

presencia», se inmovilice enseguida y se estabilice en una permanencia sin vida y en la eternidad putrefacta de un vacío solemne e indiferente. Y si G. Duthuit tiene razón al extrañarse e incluso al desesperarse del extremo favor encontrado por el Museo imaginario, es que la idea que anima esta figura es necesariamente hasta ese punto ambigua que está siempre dispuesta a responder a nuestra propia interrogación del arte: unas veces, expresando y realizando la necesidad de inventario y el afán de recapitulación del que nuestro tiempo no sabe sino variar los pretextos; otras, afirmando la experiencia nueva de la literatura y del arte, su *inversión* esencial, que comprendemos es la tarea de nuestros días y nuestra responsabilidad; a veces, diciendo el arte como si no fuera más que el conjunto de todas las obras de todas las épocas, arte del pasado y no perteneciente más que al pasado, o, al contrario, diciendo del arte su metamorfosis incesante, su devenir sin fin y su advenimiento siempre futuro, su poder de ser a cada instante comienzo único y surgimiento inicial, pero, *al mismo tiempo*, destituido de sí mismo por lo que lo afirma a partir del eterno recomenzar.

# IV

# EL TIEMPO DE LAS ENCICLOPEDIAS

1. Si se espera hoy día algo de una enciclopedia —y, naturalmente, se espera de ella todo, y no solamente todo—, es que nos ofrezca el saber, tanto sus vías históricas como sus caminos teóricos, pero más aún: en el conjunto que forma, una especie de devenir interior, la circulación invisible e incesante de las verdades, de las probabilidades, de las incertidumbres, de todo lo que se enuncia y de todo lo que se calla. Ese movimiento es el único capaz de organizar en un cosmos animado la pequeña biblioteca de cincuenta volúmenes donde nuestra lectura propendería a buscar una ordenación inmóvil. El saber en círculo es la justificación de toda enciclopedia, tanto más rico y tanto más bello cuanto más movedizo es y puede responder a todas las complejidades de las figuras circulares, con el fin de que lo que se sabe y que es limitado, participe no obstante de ese movimiento infinito que, incluso si fuera posible saberlo todo, y todo de todo, aseguraría de nuevo la eterna renovación del conocimiento[1].

En la *Enciclopedia* de los enciclopedistas, el azar alfabético, corregido de un modo a menudo muy sutil, contentaba la insatisfacción y colmaba el espíritu de sistema, esa certeza de un orden lógico, perfectamente seguro y razonable, con que el siglo XVIII había sustituido la certeza teológica. Diderot no creía en una naturaleza que fuera *naturalmente* divisible en lonchas de saber. Tiene de ella una idea maravillosa, aunque un poco confusa, recordando la animación universal y la vici-

1. Estas reflexiones se hacen como apostilla de la *Enciclopedia de la Pléiade*, publicada bajo la dirección de Raymond Queneau, y más particularmente con ocasión de los volúmenes dedicados a la *Historia de las literaturas* (Gallimard).

situd incesante, el poder prodigioso de transformación que no permite apresarla sino en una forma que ella ya ha derruido. Idea que impulsa hacia adelante a la *Enciclopedia* como una creación viva, impidiéndole ser una realidad únicamente libresca, y que le hubiera impedido tomar forma, si D'Alembert, cuyo espíritu era muy diferente, no hubiera tenido una aridez rigurosa y una prudencia ordenada que le hicieron buscar, para cada ciencia, principios y, para el conjunto de las ciencias, una ordenación momentánea donde se expresaba, en su diversidad, pero también en su aspiración a la unidad, la soberana disposición del espíritu humano.

2. Una enciclopedia, si no está escrita por uno solo, no puede ser pensada hoy en día en una sola lengua. Necesitamos ese cambio de perspectiva. Una de las preocupaciones de la *Enciclopedia de la Pléiade* es «tener ampliamente en cuenta la aportación de las culturas extra europeas» y «restablecer a las literaturas orientales en su dignidad». Preocupación loable. Es en efecto, lo que esperamos de una tal empresa: no solamente que nos enseñe que ha habido culturas diferentes a la nuestra, sino que nos permita saberlo de un modo que nos devuelva un poco otra imagen de nosotros mismos. ¿Qué lector, incluso poco ilustrado, ignora hoy la pluralidad de los mundos, la pluralidad de las tradiciones, la pluralidad de los estilos, y el hecho de que hay que admirar, en todo tiempo y lenguaje, a menudo mucho más de lo que admiramos dócilmente a nuestro lado? Pero ¿qué lector, incluso muy ilustrado, es capaz, más allá de ese banal saber teórico, de experimentar verdaderamente, en una experiencia concreta, ese prodigioso encuentro de las obras separadas, el movimiento que lleva las unas hacia las otras, y el monstruoso lugar común que parecen tender a formar juntas, en algún extraño espíritu llamado a acogerlas a todas a la vez, quizá solamente para constatar que cada una es más pesada, más importante y más real, cuando está sola, que añadida a todas las demás?

Este encuentro singular, y ciertamente bárbaro, pero inevitable y, por consiguiente, deseable, debe por lo menos ser puesto de manifiesto por el encuentro de los lenguajes, de los países, de los métodos y de los centros de investigación. Una enciclopedia no es un fenómeno de librería cualquiera. Cuando se ha preparado con todos los recursos intelectuales y materiales que trabajan en la elaboración de la *Pléiade*, ella somete a juicio el conjunto de las fuerzas que tienden a reunirse y a replegar hacia un centro el todo imaginario de nuestras preocupaciones y de nuestras invenciones. Si es cierto, como dice Teilhard de Chardin en su lenguaje mítico, muy aproximativo, que estamos en ese instante en que nuestro universo físico, social, intelectual y artístico puede cam-

biar de curvatura y en que las fuerzas de dilatación y de divergencia pueden volverse también fuerzas de compresión y de concentración, la Enciclopedia es un momento no despreciable de esta transformación de estructura.

Ante todo, porque es esencialmente una obra colectiva, que asegura «el entrelazamiento de los investigadores» y que forma como una inmensa reflexión impersonal en la que cada saber particular entra en contacto para seguir una dirección necesariamente mal conocida aún. Pero tiene también esa importancia de poner a prueba la posibilidad de lo que quiere realizar. Hoy, en este momento de la Edad Moderna, ¿es posible una enciclopedia? Naturalmente, lo es, y de muchas maneras, lo mismo que puede fracasar de muchas maneras, a pesar de su éxito. Nuestra época es ciertamente capaz de añadir una pequeña biblioteca a todas aquellas donde podemos encerrarnos para aprender y desaprender. Pero, en la medida en que trata de recogerse en torno de lo que sabe, ¿está dispuesta a juzgar todavía importante e incluso válida esta especie de exposición muy general, este saber en forma libresca y la clase de unidad que tal saber asegura? Por ejemplo: es conocido que los investigadores trabajan cada vez más en común, formando entre ellos una comunidad a veces visible, a menudo invisible, pero en torno a conocimientos tan particulares y tan poco separables de una técnica que no podrán sino difícilmente prestarse a la forma general de la enciclopedia. Aquí, no es solamente la especialización, es la importancia de la técnica, es decir, de un saber casi instrumental y que no tiene ningún sentido fuera de la práctica, lo que somete a juicio la seriedad de los libros. Pronto cada cual no podrá conocer ya más que con un conocimiento maquinal o formalizado, y la Enciclopedia, en el momento en que los recursos de una palabra diferente y de una diferente visión nos enriquecen con una cultura muy nueva, se presenta como un modo casi arcaico de aglomeración del saber.

Dicho de otra forma, ¿no pertenece la Enciclopedia con toda su rica carga del siglo XX, todavía más o menos al siglo XVIII, para fecharla en el momento de su mayor éxito? ¿Y no se quedará siempre atrasada de una forma molesta, por su forma y su contenido, o por la necesidad de formular un saber en un lenguaje al que ese saber ha renunciado o que ha abandonado ya?

3. Raymond Queneau, en las páginas que ha escrito para presentar el proyecto de la *Pléiade*, dice (es su primera frase):

> El empleo creciente de las máquinas reflejas, la utilización de la energía atómica, el acceso de los pueblos asiáticos o coloniales a una vida cívica

> e industrial autónoma, son las tres razones más recientes que le permiten al hombre occidental pensar que se encuentra quizá al comienzo de una nueva era.

Y añade:

> Estos problemas que se plantean a escala terrestre y que anuncian revoluciones profundas tanto en las formas culturales y sociales como en las costumbres, ¿no sería necesario examinarlos en toda su amplitud y subrayar su conexión con aquellos sobre los que el hombre se ha interrogado hasta nuestros días? ¿Qué sucede exactamente con las posibilidades de la ciencia?

He ahí algo que muestra perfectamente que la *Enciclopedia de la Pléiade* no pretende limitarse a ser una obra pedagógica menor. Se sabe capaz, al exponer la ciencia, el tiempo, el poder, las cosas y los hombres, de circunscribir todo lo que es posible, quizá de decirlo y, por eso mismo, de ponerlo en cierto modo en cuestión. Debería, pues, ser esencialmente «filosófica», a falta de situarse, detrás de la filosofía, en el cortejo de los lentos funerales que ésta conduce, no sin placer, para enterrarse a sí misma. Filosófica: toda enciclopedia no puede menos que serlo, y vale en la medida en que no pierde de vista la exigencia que representa, aun cuando no valga nada, cualquiera que sean sus méritos particulares, si disimula tras una pretendida objetividad las afirmaciones implícitas que su existencia misma supone.

4. La Enciclopedia está unida a una cierta forma de cultura. ¿Qué forma es ésta, y qué valor tiene? ¿Qué nos obliga a perder, a olvidar, a ser, a no ser?

Está la respuesta del sabio técnico para quien todo conocimiento no es conocimiento más que en acción (pero la cultura enciclopédica, al ser palabra universal, pretende poder hablar de la ciencia en ese lenguaje que le permite decir todo, y no sólo hablar de ello según la forma de ser de esa ciencia).

Está la respuesta del marxista para quien esa cultura estará necesariamente alienada en su conjunto, incluso si sigue siendo válida en tal o cual de sus partes. Y hay que decir que es uno de los problemas difíciles con que la Enciclopedia debe bregar. Queneau quiere demostrar que «el hombre occidental no es ya el único representante de la especie humana digno de consideración», teniendo entonces la Enciclopedia por tarea iluminarnos desde esas grandes regiones del tiempo y del espacio que representan por todos los conceptos lo más lejano. Pero, cuando se

habla del hombre occidental, ¿de quién se habla? ¿No está fundamentalmente dividido? ¿No está, con respecto a sí mismo, más lejano de lo que está Oriente con respecto a Occidente? Seguramente, una enciclopedia puede hablarnos correctamente del marxismo, pero eso no basta: sería preciso que el marxismo pueda también hablarnos desde el conjunto de la enciclopedia y como uno de sus centros. Hay, pues, aquí una elección que hacer, que pone en tela de juicio la posibilidad de un discurso coherente válido para el conjunto de las culturas occidentales: a no ser que haga de la *discordancia* que las divide el horizonte de su búsqueda y de una interrogación a cada instante renovada; lo cual sería quizá deseable en sumo grado.

Existe la respuesta de Alain: «Cuando se me anuncia una Biblioteca de Cultura General, me precipito a los volúmenes, esperando realmente encontrar en ellos textos hermosos, preciosas traducciones, todo el tesoro de los poetas, de los políticos, de los moralistas, de los pensadores. Pero no hay nada de eso; son hombres muy instruidos, y supuestamente cultivados, los que me hacen partícipe de su cultura. Ahora bien: la cultura no se transmite ni se resume».

Esta reserva ya nos la habían hecho oír Rabelais y Montaigne. «Eso no cultiva.» «Eso no está maduro para la meditación humana.» La cultura general querría hacer de la palabra «saber» un verbo sin complementos: se trata de saber de una manera como absoluta y sustancial, y no de aprender lo que se sabe todavía. Sea; pero, sin embargo, hay que aprender algo; esta medida será arbitraria: un poco de todo, una nada de algo. La tradición fija esta medida. Alain cree que lo que es demasiado nuevo, lo que no ha sido pensado y repensado por el esfuerzo de mucho tiempo, hiere y sorprende al espíritu medio —el nuestro—, pero no lo forma. Por lo que a él se refiere, Alain ha cerrado siempre su puerta a Einstein y ha sido un firme partidario de Euclides. Resolución conmovedora e incluso admirable, pero que sólo un hombre solo, y que, en un sentido, ya lo ha pensado todo, puede tomar para sí mismo[2]. Hoy, la tradición es Einstein, nada podemos contra ello, y la tradición es también la desconfianza respecto a la tradición, su pérdida de autoridad, su ruptura: es, finalmente, la sustitución de la cultura general —esa crema del saber que ha fomentado durante mucho tiempo, espíritus gorditos y bien alimentados—, la necesidad de beber también el suero, agrio y ácido, del conocimiento que la agitación y la aceleración de los tiempos no dejan ya reposar. La necesidad de saberlo todo, no individualmente, sino colectivamente, a consecuencia de las relaciones en extremo multi-

2. En esto, no está lejos del cosmofísico Milne.

plicadas de los hombres y de los grupos humanos, a consecuencia también de la conciencia muy firme de la dependencia de todas las formas del saber, eso es lo que justifica hoy todavía la enciclopedia, imagen de la comunidad humana viva congregándose de una forma casi orgánica en torno a sí misma, en torno a la comunidad, erudita, sabia e ignorante, que ella es también para sí misma.

5. Pero vuelvo a la respuesta de Alain. Uno no se deshace de ello fácilmente. Y observo esta cuestión preliminar: en la palabra universal en que todo se dice, y en que todo se dice tomando prestado el lenguaje que permite solamente decirlo todo, ¿podrá haber alguna vez sitio para la literatura, si ésta es ante todo la afirmación o el juego de una palabra completamente *otra*? Y ¿no desaparecerá por ello necesaria y esencialmente, de tal suerte que no podría hablarse de ella de otro modo que por malentendidos? Ya sabemos qué problema difícil de dominar y más difícil aún de conciliar con la exigencia enciclopédica forman las relaciones de la literatura y de la historia. Y hay algo más. En el mundo de la cultura, es necesario y es bueno que tengamos a la vez a Mallarmé y a Victor Hugo, a Goethe y a Hölderlin, a Racine y a Corneille, por no escoger más que «hermosos apellidos indiscutibles». Pero hay un punto en que es necesario que Goethe permanezca sordo a Hölderlin, rechace a Kleist y en que tampoco nosotros podamos abrirnos a la vez a Hölderlin y a Goethe. ¿Puede imaginarse e incluso concebirse una Enciclopedia que tuviera este punto —situado fuera de la cultura y que la cultura debe ignorar— por centro, por uno de sus centros?

6. No hay enciclopedia sin traducción. Pero ¿qué es traducir? ¿Traducir es acaso posible? Traducir, ¿no es —acto literario singular— lo que no sólo permite la obra enciclopédica, sino que al mismo tiempo la prohíbe, la amenaza? Traducir, puesta en «obra» de la diferencia.

# V

# TRADUCIR

¿Sabemos todo lo que les debemos a los traductores y, más aún, a la traducción? Lo sabemos mal. E incluso si sentimos agradecimiento hacia los hombres que penetran valientemente en este enigma que es la tarea de traducir, incluso si les saludamos desde lejos como a maestros ocultos de nuestra cultura, unidos a ellos y dócilmente sumisos a su celo, nuestro reconocimiento permanece silencioso, un poco desdeñoso, desde luego por humildad, pues no estamos en condiciones de estarles agradecidos. De un ensayo de Walter Benjamin, donde este excelente ensayista nos habla de la tarea del traductor, extraeré algunas observaciones sobre esta forma de nuestra actividad literaria, forma original; y si, con razón o sin ella, se sigue diciendo: aquí están los poetas, allí los novelistas, incluso los críticos, todos responsables del sentido de la literatura, hay que contar a igual título con los traductores, escritores de la más rara especie, y verdaderamente incomparables[1].

Traducir, lo recuerdo, ha parecido durante largo tiempo, en ciertas regiones culturales, una pretensión maligna. Unos no quieren que se traduzca a su lengua, otros, que su lengua se traduzca, y es precisa la guerra para que esta traición, en sentido propio, se realice: entregar al extranjero la verdadera habla de un pueblo. (Acordémonos de la desesperación de Eteocles: «No arranquéis del suelo, presa del enemigo, una ciudad que hable la verdadera habla de Grecia».) Pero el traductor es culpable de una impiedad mayor: enemigo de Dios pretende reconstruir

1. W. Benjamin, *Oeuvres choisies*, trad. del alemán de M. de Gandillac, Denoël, Paris, 1971 [«La tarea del traductor», en W. Benjamin, *Angelus Novus*, trad. de H. A. Murena, Edhasa, Barcelona, 1971].

la Torre de Babel, sacar, irónicamente, partido y provecho del castigo celeste que separa a los hombres con la confusión de las lenguas. Antiguamente se creía poder de esta forma remontarse hasta una lengua originaria, habla suprema que hubiera bastado con hablar para decir verdad. Benjamin mantiene algo de este sueño. Las lenguas, anota, apuntan hacia la misma realidad, pero no del mismo modo. Cuando digo *Brot* y cuando digo «pan», enfoco la misma cosa según un modo diferente, Tomadas una a una, las lenguas son incompletas. Con la traducción, no me contento con reemplazar un modo por otro, una vía por otra vía, sino que hago señas a un lenguaje superior que sería la armonía o la unidad complementaria de todos esos modos de enfoque diferentes y que hablaría idealmente en la confluencia del misterio reconciliado de todas las lenguas habladas por todas las obras. De ahí un mesianismo propio de cada traductor, si éste se esfuerza en hacer que las lenguas se desarrollen en dirección a ese lenguaje último, atestiguado, ya en cada lengua presente, en lo que oculta de porvenir y que la traducción aprehende.

Lo cual es visiblemente un juego utópico de ideas, puesto que se supone que cada lengua tendría un único y mismo modo de enfoque, y siempre de la misma significación, y que todos esos modos de enfoque podrían llegar a ser complementarios. Pero Benjamin sugiere otra cosa: todo traductor vive de la diferencia de las lenguas, toda traducción está fundada en esta diferencia, persiguiendo, aparentemente, el perverso designio de suprimirla. (La obra bien traducida se alaba de dos formas opuestas: no parece estar traducida, se dice; o más aún, es verdaderamente la misma obra, se la encuentra maravillosamente idéntica; pero, en el primer caso, se borra, en beneficio de la nueva lengua, el origen de la obra; en el segundo caso, en beneficio de la obra, la originalidad de las dos lenguas; en ambos casos, se pierde algo esencial.) A decir verdad, la traducción no está en modo alguno destinada a hacer que desaparezca la diferencia cuyo juego es; por el contrario: hace alusión a ella constantemente, la disimula; pero, a veces revelándola y a menudo acentuándola, es la vida misma de esta diferencia, encuentra en ella su deber augusto, también su fascinación cuando llega a acercar orgullosamente los dos lenguajes por un poder de unificación que le es propio y parecido al de Hércules estrechando las dos orillas del mar.

Pero hay que decir más: la obra no alcanza la edad y la dignidad de ser traducida más que si entraña, de alguna manera disponible, esta diferencia, ya sea porque, por su origen, «se entiende» con otra lengua, ya sea porque reúne, de manera privilegiada, las posibilidades de ser diferente de sí misma y extraña a sí misma que toda lengua viva detenta. Lo original no es nunca inmóvil, y todo lo que hay de porvenir en una lengua en un cierto momento, todo lo que en ella designa o reclama

un estado diferente, a veces peligrosamente diferente, se afirma en la solemne deriva de las obras literarias. La traducción está ligada a ese devenir, lo «traduce» y lo realiza, no es posible más que debido a ese movimiento y esa vida de la que se adueña, a veces para liberarla; a veces, penosamente, para cautivarla. En cuanto a las obras maestras clásicas que pertenecen a una lengua que no se habla, exigen ser traducidas tanto más cuanto que en lo sucesivo son las únicas depositarias de la vida de una lengua muerta y las únicas responsables del porvenir de una lengua sin futuro. No están vivas más que traducidas; todavía más, están, en la lengua original misma, como siempre retraducidas y reconducidas hacia lo que tienen de más propio: hacia su extrañeza de origen.

El traductor es un escritor de una singular originalidad, precisamente allí donde parece no reivindicar ninguna. Es el dueño secreto de la diferencia de las lenguas, no para abolirlas, sino para utilizarlas, a fin de despertar, en la suya, por los cambios violentos o sutiles que él le ocasiona, una presencia de lo que hay de diferente, originalmente, en el original. No es cuestión de parecido, dice con razón Benjamin: si se quiere que la obra traducida se asemeje a la obra por traducir, no hay traducción literaria posible. Se trata, mucho más, de una identidad a partir de una alteridad: la misma obra en dos lenguas ajenas y en razón de esa su extrañeza, y haciendo, de ese modo, visible lo que hace que esta obra sea siempre otra, movimiento del que, precisamente hay que sacar la luz que esclarecerá, por transparencia, la traducción.

Sí, el traductor es un hombre extraño, nostálgico, que siente a título de carencia, en su propia lengua, todo lo que la obra original (que, por lo demás, no puede alcanzar completamente, puesto que no está de una manera estable en ella, eterno invitado que no la habita) le promete como afirmaciones presentes. De ahí que, según testimonio de los especialistas, esté siempre, al traducir, más en dificultad con la lengua a la que pertenece que molesto por la que no posee. Es que no sólo ve todo lo que le falta al francés (por ejemplo) para alcanzar tal texto extranjero dominador, sino que posee en adelante ese lenguaje francés de un modo privativo y rico, enriquecido por esa misma privación que le es preciso colmar con recursos de una lengua diferente, convertida ella misma en otra en la obra única en la que se concentra momentáneamente.

Benjamin cita, sobre una teoría de Rudolf Pannwitz, esto que es sorprendente:

> Nuestras versiones, incluso las mejores, parten de un falso principio; pretenden germanizar el sánscrito, el griego, el inglés, en lugar de sanscritizar el alemán, helenizarlo, anglicizarlo. Tienen más respeto por los usos de su propia lengua que por el espíritu de la obra extranjera...

> El error fundamental del traductor es congelar el estado en que se encuentra por azar su propia lengua, en lugar de someterla a la impulsión violenta que viene de un lenguaje extranjero.

Proposición o reivindicación que es peligrosamente atractiva. Da a entender que cada lengua podría llegar a ser todas las demás, al menos desplazarse sin perjuicio en toda clase de direcciones nuevas; supone que el traductor encontrará bastantes recursos en la obra por traducir y suficiente autoridad en sí mismo para provocar esa mutación brusca; supone, finalmente, que la traducción será más libre e innovadora en la medida en que sea capaz de una mayor *literalidad* verbal o sintáctica, lo cual, en último extremo, haría la traducción inútil.

Cierto es que Pannwitz, para garantizar sus puntos de vista, puede citar nombres tan sólidos como los de Lutero, Voss, Hölderlin, George, los cuales no vacilaron, siempre que fueron traductores, en romper los marcos de la lengua alemana, a fin de ensanchar las fronteras. El ejemplo de Hölderlin demuestra qué riesgo corre, al final, el hombre fascinado por el poder de traducir: las traducciones de *Antígona* y de *Edipo* fueron casi sus últimas obras hasta que sobrevino la locura, obras extremadamente meditadas, dominadas y voluntariosas, conducidas con una firmeza inflexible por el designio, no de trasladar el texto griego al alemán, ni de reconducir la lengua alemana a las fuentes griegas, sino de unificar las dos potencias que representaban, una, las vicisitudes de Occidente, otra, las de Oriente, en la sencillez de un lenguaje total y puro. El resultado es casi terrible. Se cree descubrir entre ambas lenguas una armonía tan profunda, una armonía tan fundamental, que reemplaza el sentido o que acierta a hacer del hiato que se abre entre ellas el origen de un nuevo sentido. Esto es de un efecto tan contundente que se comprende la risa helada de Goethe. ¿De quién se reía Goethe? De un hombre que no era ya ni poeta ni traductor, sino que se adelantaba temerariamente hacia ese centro donde creía hallar concentrado el mero poder de unificar y de tal modo que él pudiera dar sentido, fuera de todo sentido determinado y limitado. Se comprende que esta tentación le haya venido a Hölderlin a través de la traducción; pues el hombre decidido a traducir está en una intimidad constante, peligrosa, admirable, con el poder unificador que está en ejercicio tanto en cada relación práctica como en cada lenguaje, y que lo expone al mismo tiempo a la pura escisión previa; esta familiaridad es lo que le da el derecho de ser el más orgulloso o el más secreto de los escritores, con esa convicción de que traducir es, a fin de cuentas, locura.

# VI

# LOS GRANDES REDUCTORES

## LITERATURA Y REVOLUCIÓN

Veo bien por qué el libro de Trotski, recientemente traducido al francés, como otros libros importantes, en la colección «Lettres nouvelles», dirigida por Maurice Nadeau, complace a los críticos tradicionales, quiero decir a todos nosotros, en esos momentos de fatiga o de bienestar durante los cuales identificamos literatura con cultura y, herederos de nosotros mismos, nos sentimos satisfechos de nuestro propio pasado. Sería preciso estudiar mejor el sentido y también el mecanismo de esta empresa de recuperación, este robo distinguido por medio del que nos apoderarnos, haciéndolas semejantes a nosotros, de las grandes obras refractarias: por qué la asimilación es inevitable, por qué no es completa, por qué, al no serlo, hace posible ese trabajo de unificación y de identificación que, de todas formas, se realiza. Así, incluso lo irreductible contribuye a mantener en actividad a los grandes reductores, esa potente maquinaria colectiva que silenciosa e insensiblemente, día y noche, prosigue su tarea. Había —hay afortunadamente todavía— puntos de resistencia: la política, el juego del deseo, la poesía, el pensamiento. Esos puntos han flojeado pero no han cedido. Quizá cambien las formas de censura. Existe una época en que se condena a Baudelaire, otra en que se lo atrae a la Academia; un período en que Trotski da miedo y en que no tiene más compañero en literatura que André Breton y luego un período en que como revolucionario, daría miedo todavía, pero, acogido ceremoniosamente en el panteón de los escritores, tranquiliza en su papel de hermoso muerto apacible.

No creemos que nuestra sociedad ni nuestra literatura ni incluso nuestra cultura lo soporten todo: hay siempre prohibiciones, hay una

estructura de exclusión, una referencia oscura a límites y como un exterior en frente del cual y por oposición al cual nos agrupamos y nos atrincheramos, dentro de nuestra libertad aparentemente ilimitada. Sólo que esos límites son menos visibles y menos fijos; el exterior —eso que sin darnos cuenta rechazamos— no está determinado de una vez por todas, y nuestra forma de excluir está en ejercicio precisamente en nuestra voluntad de asimilarlo todo, allí donde nos vanagloriamos de nuestro don de comprehensión universal.

Lo comprendemos todo. Al comprenderlo todo (no superficial, sino realmente), nos apartamos de lo que no sea esta nueva visión de conjunto y olvidamos la radical distancia que, cuando todo se comprende y todo se afirma, reserva aún el espacio y el tiempo de una interrogación (la cuestión más profunda) inducida por la palabra. De este espacio y este tiempo que no pertenecen ya al todo de la comprehensión, le toca a la literatura —a la poesía— proponer su experiencia, por la que somos puestos a prueba de lo absolutamente diferente, de lo que escapa a la unidad. Pero, como en nuestro tiempo y en todo tiempo, la labor de unificación está lejos de estar lograda, como cada sociedad y cada cultura cooperan a ello tratando de confiscarlo para su provecho, toda obra literaria está también vuelta —legítimamente desviada de sí misma— hacia la unidad: la unidad circunstancial, que es la propia de la sociedad dominante, y la unidad venidera, que está, dialéctica o utópicamente, en juego en busca de una sociedad universal sin diferencia. Cada escritor, como es sabido, es un monstruo de muchas caras y a menudo sin rostro, ese exacto traidor del que hablaba Hölderlin, aquel que siempre se desvía, pero cuyo desvío puede servir a los manejos de una dominación particular. ¿Qué es lo que nos tranquiliza, hoy en día, en ese Trotski de buena sociedad? La respuesta es fácil: es un escritor que tiene estilo, un literato de gran clase (lo cual rehabilita la palabra «cláse»); mejor, un crítico que sabe hablar de literatura como hombre del oficio. Recuerdo la feliz sorpresa de uno de nuestros más célebres literatos, al descubrir, tras haber leído la autobiografía de Trotski, que este terrible revolucionario era un auténtico hombre de letras: qué tranquilizador era y qué dicha poder por un instante sentirse —también— el oficioso de Trotski. Y, por suerte, aquel que, con Lenin, decidió la insurrección de octubre y, antes que Lenin, sacó todas las consecuencias de la declaración de revolución permanente, ya propuesta por Marx, dirigente inflexible de una Revolución no precisamente moderada, quiere concedernos «una libertad total de autodeterminación en el dominio del arte». Este término de libertad, incluso cuando Breton y Diego Rivera, en alianza

con Trotski, le dan su significación más enérgica: *licencia absoluta en el arte*, es uno de aquellos con los que los comentaristas se embelesan y que siempre están dispuestos a incluir en su patrimonio, pues, por supuesto, para ellos, un arte libre quiere decir: un arte cuyo ideal de libertad podrá ser utilizado contra la exigencia comunista, utilización que, es verdad y al momento, reduce a nada esa pretendida libertad, ese poder de no-empleo que reclaman en beneficio del arte; pero la contradicción no incomoda a nadie.

Existe un inmenso desprecio por la literatura en esta forma de concebirla y en esta manera de tranquilizarse cuando, temiendo encontrar un revolucionario, se descubre asimismo un escritor. Como si escribir no fuera lo más inocente que hay; es decir: lo más peligroso. Ocurre que, para los amos de la cultura, escribir es siempre escribir bien, y escribir bien es, en consecuencia, hacer el bien, reconocer el bien, aunque sea en el mal, estar en armonía con el mundo de los valores. Sartre se ha dado cuenta de ello cuando su libro *Las palabras*, alabado casi unánimemente por todos los críticos tradicionalistas, fue tomado como rehén, por suministrarles el indicio de que ese escritor poco sumiso se volvía recuperable. Y ¿por qué? Porque era un libro brillante. Recuerdo una conversación, hacia 1946, con Maurice Merleau-Ponty; éste se preguntaba, me preguntaba por qué los críticos prestaban buena acogida a Camus y aborrecían a Sartre; respondí sin demasiada reflexión que Camus les tranquilizaba por su estilo, mientras que Sartre no tenía buenos modales de escritor. Con *Las palabras* creyeron que la reintegración estaba próxima: una hermosa forma rebuscada, un estilo ágil y mordaz, eso forma parte de nuestras mejores tradiciones, tanto más cuanto que, por una vez, las puyas iban dirigidas contra Sartre mismo, en todo caso contra el joven Sartre, a quien cada cual, en su buena conciencia, se esforzaba en compadecer y proteger, diciendo al autor: «De ningún modo, usted no ha sido un niño mentiroso, usted ama sinceramente a su madre y a su abuelo; vea ese pasaje tan enternecedor sobre el Jardín de Luxemburgo», etc. Evidentemente, no todo era agradable en ese libro, había reflexiones inmorales, chirriantes, molestas. Sólo que uno se habituó; tal es el hecho despiadado. Hay un momento en que el escritor, si es de gran renombre, no puede ya casi nada contra ello, se convierte en una institución, y el régimen lo anexiona sin tener en cuenta su oposición misma, seguro de que su gloria le servirá, más de lo que podría dañarle su poderosa hostilidad. Así se explica, me parece, el reciente episodio sueco. Es como si se hubiera tratado de castigar a Sartre, con toda ingenuidad y no obstante no sin malicia, por su libro demasiado brillante, con el premio Nobel. (¡Cuánta razón ha tenido Sartre en

rechazarlo! ¡Qué sencillo y auténtico era ese rechazo! Un escritor no puede aceptar distinción alguna, no puede ser distinguido; y acoger esa elección, hubiera sido aceptar no sólo una cierta forma de cultura y un conformismo social, sino más: cierta concepción de la libertad; en consecuencia, hacer una elección política.) Castigarle: es decir, recompensarle haciéndole entrar en la elite de los escritores, haciéndole admitir la idea de una elite con la cual se pierde la verdad de la escritura, que tiende a un anonimato esencial.

## LA INDUSTRIA DE CONCIENCIA

Una tal industria, como hace notar Hans-Magnus Enzensberger en un interesante ensayo[1], tiene esto de peculiar: que la explotación que persigue es principalmente inmaterial. Ciertamente, las obras, ya se trate de libros o de otras formas artísticas, son productos, pero lo que se produce no son solamente riquezas en el sentido más general, sino opiniones, después valores, más tarde formas y el oscuro poder de dar o negar el sentido, la palabra venidera. Simplifiquemos la situación para hacerla más clara. Según los usos de la explotación capitalista tradicional, no se trata de otra cosa sino de apoderarse de la fuerza de trabajo. Según los recientes usos que permite el progreso de la técnica, es la fuerza de juzgar y de decidir la que hay que utilizar, pero sin reprimirla aparentemente, ni siquiera restringirla: dejándole la indispensable apariencia de libertad. La industria de conciencia no podría explotar la conciencia más que vedándose el parecer destruirla. Los grandes órganos de información, de difusión y de presión que están, directa o indirectamente, controlados por el poder, tienen grandísima necesidad, no de productores dóciles, sino de obras insólitas y de pensamientos refractarios. La operación es doblemente ventajosa. Al difundir obras estéticamente indómitas, se da uno aires de no tener prejuicios, como conviene a los grandes amos de la cultura; se asegura uno la colaboración de los intelectuales de oposición cuyas declaraciones políticas intempestivas se rechazarían, pero cuya cooperación literaria siempre es anodina. Se los toma como testigos y, con la garantía que prestan inocentemente, se aumenta la eficacia de la labor de influencia y se incrementa la autoridad de las afirmaciones oficiales. Cuanto más comprometido esté política-

1. Este texto forma parte de una obra publicada en alemán con el título *Einzelheiten*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1962 [*Detalles*, trad. de N. Ancochea Mollet, Anagrama, Barcelona, 1985].

mente un servicio de cultura, tanto más interés tiene en mostrarse literaria y artísticamente benigno. Pero eso sigue siendo un burdo juego.

El juego se torna más sutil y más perverso cuando se trata de neutralizar las obras mismas. La industria de conciencia, controlada por el poder del Estado, corre un riesgo al ayudar a la difusión de ciertas obras perturbadoras: la jugada es disponer de la conciencia sin parecer debilitarla; el riesgo es multiplicarla y, multiplicándola, hacerla demasiado viva al multiplicar sus contradicciones[2]. Por lo mismo, se trata no de esclavizar a un escritor —un escritor adicto no es ya un aliado útil, no es útil más que cuando es utilizado permaneciendo como adversario—, sino dejarlo libre, utilizar su libertad, hacer celadamente cómplice al poder de infinita contestación que es la literatura. Al final de una jornada de televisión, por mediación de un programa hábilmente elaborado (y los que se preparan no tienen sino una conciencia muy confusa de lo que hacen, pues trabajan en el interior del sistema, y es el sistema el que es consciente), cuando —después de haber prestado atención al astuto interrogatorio de un escritor que cree conveniente hablar sobre lo que ha escrito sin darse cuenta que lo convierte, de ese modo, en inofensivo, después de haber oído un tranquilo comentario político discreta e indiscretamente orientado, después de haber visto, sucediéndose una a otra, una obra audaz y una obra insignificante— el espectador va a acostarse diciéndose que fue una buena jornada, pero que, en suma, no ha pasado nada: el resultado está conseguido. Que haya acontecimientos interesantes e incluso importantes, sin que haya, sin embargo, nada que nos perturbe, tal es la filosofía de todo poder establecido y, ocultamente, de todo servicio de cultura. Es indispensable que a este resultado puedan cooperar obras turbulentas, a fin de que la turbulencia misma sea pacificada y transformada en móvil de interés, en motivo de diversión.

La literatura es quizá esencialmente (no digo única ni manifiestamente) poder de contestación: contestación del poder establecido, contestación de lo que es (y del hecho de ser), contestación del lenguaje y de las formas del lenguaje literario, en fin, contestación de ella misma como poder. Sin cesar, trabaja contra los límites que contribuye a fijar y cuando esos límites, indefinidamente diferidos, desaparecen por fin en el saber y la felicidad de una totalidad real o idealmente realizada, entonces su fuerza de transgresión se hace más acusadora, pues es lo ilimitado mismo, convertido para ella en su límite, lo que denuncia por la afirmación neutra que habla en ella, hablando siempre más allá. En este

2. De ahí la prohibición que ha sufrido *Éden, Éden, Éden,* de Pierre Guyotat, libro no escandaloso, sino sólo demasiado fuerte (Gallimard, Paris, 1970).

sentido, toda literatura importante nos aparece como una literatura de aurora terminal: en su noche vigila el desastre, pero en ella se preserva también siempre una disponibilidad, *una inclemencia del no-yo, una paciente imaginación en armas que nos introduce en ese estado de repulsa increíble* (René Char). Lo cual quiere decir que la literatura es vencida siempre, vencida por ella misma, vencida por su victoria, que sólo contribuye, enriqueciendo el inmenso depósito secular, a enriquecer la cultura. Pero la cultura no es poca cosa. La cultura, por el contrario, lo es todo. Y si la poesía no está en juego más que allí donde también se designa, en el límite de todo límite, un poder de excluir y de excluirse, la cultura que es el trabajo de la inclusión le es necesaria en la medida misma en que le es fatal.

## LA LITERATURA DE BOLSILLO

Consideremos un pequeño fenómeno de nuestra vida literaria. Hubert Damisch, en un excelente artículo[3] del que toma muchas de estas reflexiones, lo ha llamado la «cultura de bolsillo». A decir verdad, no creo que haya que reconocerle sino una importancia transitoria. Los editores franceses, que son bastante tímidos, porque en conjunto son muy tradicionalistas y les asusta siempre lo que modifique sus costumbres, han descubierto recientemente, y mucho después que sus colegas de América y de Alemania, ese procedimiento y se divierten con él como con una bonita invención muy aprovechable. E, indudablemente, hay que alegrarse de ese éxito. ¿Cómo no desear lo que amplía la difusión de las grandes (y las pequeñas) obras? ¿Cómo no darse cuenta de que, si hay en la cultura humanista un poder de conformidad y una proposición de acomodo —aunque no fuera más que por el trabajo que sin cesar, hace aparecer un contenido allí donde había una forma— no es a pistoletazos como se lo limitará, sino al contrario, desarrollándolo, precipitándolo, a fin de transformar en un proceso explosivo el sistema de frenado y de parada, que la constituye? Así, pues, alegrémonos, pero no seamos del todo ingenuos. La literatura de bolsillo funciona como un mito, un pequeño mito llamativo y conveniente. El mito, conforme a los análisis de Roland Barthes, está dispuesto de tal forma que, bajo la tapadera de una significación evidente, opere en la práctica un sentido suplementario implícito y dudoso. ¿Qué es un libro de bolsillo? Un libro barato. ¿Qué cosa mejor? ¿Quién se opondría a ello? Pero los libros poco costosos existen desde hace tiempo. Aquí, lo que

3. *Mercure de France* 1213 (noviembre de 1964).

cuenta no es la diferencia de precio (por lo demás, a menudo débil y que se reduce cada vez más), sino el carácter sistemático que se le da y la conclusión política que se pretende despertar en nosotros: a saber, que «nuestra sociedad está tan bien hecha que garantiza al más pobre el libre acceso a la cultura». Mistificación manifiesta, pues no es la gran masa popular la que se beneficia de esta difusión, sino un público muy particularizado y siempre acomodado; mistificación enriquecedora y reconfortante para los que se organizan, puesto que se trata, por supuesto, de una empresa lucrativa y que se ofrece como una obra de bondad al pretender poner, filantrópicamente, a disposición de todos, los privilegios de la cultura. El libro de bolsillo tiene, pues, la particularidad de disimular e imponer un sistema; hay una ideología de esa literatura, y ése es su interés. Ese libro proclama: 1) el pueblo tiene, en lo sucesivo, acceso a la cultura; 2) es la totalidad de la cultura la que es puesta al alcance de todos. Esta segunda afirmación no está sino sugerida y se evita tender a semejante resultado muy improbable, pero se las arreglan para hacérnoslo creer: de ahí esa mezcla sofisticada (como bien dice Damisch) por la que se nos ofrece a la vez los viejos clásicos, los escritos de Mao Zedong, un volumen de «la prensa del corazón», el Evangelio y las obras del *Nouveau Roman*; se llega, rizando el rizo, hasta a publicar un inocente compendio de Sade, pero, con toda evidencia, no es para darlo a leer, es para proclamar: vean, lo publicamos todo, hemos publicado al impublicable Sade[4]. Ahora bien, a esta pretensión de la totalidad corresponden imperativos económicos que tienen un objetivo muy diferente. El editor de bolsillo asegura sus beneficios, no al vender con una tirada importante tal o cual libro, sino al procurarse un amplio mercado para el conjunto de la colección. Aquí descubrimos el engaño: la colección debe llegar al público más variado: debe, pues, ser heteróclita, heterogénea, superficialmente extensa, de un eclecticismo engañoso y sin otra unidad que su presentación, esa cubierta brillante cuyos centelleos atraen las miradas y ofrecen al comprador un

4. Se trata, por otra parte, de un relato divertido, muy bien sacado por Gilbert Lely de *Aline et Valcour*, «la novela filosófica» a la que Sade había prodigado sus cuidados con la esperanza de hacerse tomar en serio como literato. Con excepción de algunas escenas, algunos rasgos y ciertas ideas fuertes siempre dignas de Sade, este libro no logra, en efecto, más que hacer de él un perfecto escritor entre otros, hasta el punto de que Madame de Sade no dejó de alabarlo. [Hoy debo añadir no obstante que, después de que esta nota fuera redactada, la misma colección ha publicado de Sade *Las prosperidades del vicio* y *Las desdichas de la virtud*, obras cuyas varias ediciones (prologadas, entre otros, por Georges Bataille, por Jean Paulhan) no habían inquietado en forma alguna a los poderes públicos, pero que esta vez han sido prohibidas. Se incriminará a la necedad de un ministro. Pero la necedad de un ministro es la inteligencia y la verdad de un régimen.]

placer lujoso: el lujo y la calidad al alcance de todos. Pero la colección de bolsillo (contrariamente a las colecciones de la edición tradicional) tiene necesidades comerciales propias. Damisch las formula así: «Es preciso que la venta sea rápida, no hay que dejar que se acumulen los stocks que el editor, por el contrario, aspira a ver agotados rápidamente»; los libros se muestran, después desaparecen: héme aquí forzado no solamente a aceptar, sino más insidiosamente a «desear lo que se me propone en este instante»; mañana será demasiado tarde, mañana se pasará a otra cosa, y ya no será Beckett lo que se me propondrá, sino tal producción de la literatura sumisa que, ingenuamente fiel al encanto de la colección y confiando en las certezas de la cultura, acogeré con un espíritu igualmente respetuoso. De esta forma tiende a abolirse la duración, ese tiempo de la maduración y la paciencia que, hasta aquí, con razón o sin ella, se tenía como necesario para toda transmisión cultural. «Con ello la cultura de bolsillo se esfuerza en destruir los resortes de una difusión propiamente cultural de las obras para sustituirlas por mecanismos técnicos mucho más eficaces.»

No hay nada que decir contra la técnica. Pero lo que llama la atención en su empleo es de nuevo la ideología que encubre y que suministra al libro de bolsillo su significación de base, su moralidad: la técnica regula todos los problemas, el problema de la cultura y de su difusión, así como todos los demás, no hay necesidad de conmociones políticas, todavía menos de cambios en las estructuras sociales; basta con reproducir las obras, de una forma halagadora y a un precio aparentemente modesto, para que tengan curso libre, y basta con que parezcan tener curso libre (aunque dentro de los límites muy determinados del mercado capitalista) para que todos puedan asimilarlas, apropiándoselas en lo que tienen de único (por descontado, no se niega que sea preciso introducir al lector en esas obras a menudo difíciles; de ahí el uso de eruditos u oscuros prólogos, no menos molestos que el libro mismo: es que no están ahí para facilitar la lectura, sino para confirmar el carácter educativo de la empresa, su valor de «alta cultura»: una cultura a bajo precio y no de rebaja).

## LA IMPROBABLE HEREJÍA

La invención del libro de bolsillo —que es, de todas formas, anodina, no nos engaña sino de una manera anodina y anuncia sólo otros inventos más perfeccionados— nos presta el servicio, gracias a su sencillo mecanismo, de hacernos comprender mejor el poder reductor que es difícil disociar de toda cultura. El título «libro de bolsillo» ya lo

dice casi todo: es la cultura en el bolsillo. Mito progresista. Todas las obras están disponibles, accesibles y, mejor aún, son inmediatamente nuestras, recibidas y como absorbidas por un simple contacto: el gesto furtivo del comprador. Lo cual supone: 1) que la cultura, gran poder impersonal, sustituye en cada uno y realiza, en su sitio, el lento trabajo de asimilación por el que las obras, reducidas a valores, son ya de antemano comprendidas, leídas, entendidas y reducidas al hombre de la comprehensión universal que se supone que somos y que, en verdad, somos de forma tan necesaria; 2) que la distancia *irreductible* de la obra, ésa cuya proximidad es la de un alejamiento y que no comprendemos nunca más que como una carencia —una carencia en nosotros, una carencia en la obra y un vacío de lenguaje—, que la extrañeza de la obra, esa habla que no se habla más que un poco más allá de ella misma, se reduce, en una familiaridad dichosa, a medida del saber posible y del lenguaje preferible. La cultura es sustancia, y sustancia plena; su espacio es un espacio continuo, homogéneo, sin falla y sin curvatura. Ciertamente, se acrecienta y se prolonga indefinidamente; en eso radica su poder de atracción. La cultura progresa, tiene, pues, algún vacío por parte del futuro, pero si está en movimiento, es inmóvil también por ese movimiento, pues su devenir es horizontal. El fondo sobre el que se eleva y al que remite, sigue siendo la cultura; su más allá es ella misma, el ideal de unificación y de identificación con el que se confunde. No podría ser de otro modo. La cultura tiene razón en afirmarlo: es el trabajo de lo verdadero, es la generosidad de un don necesariamente dichoso. Y la obra, siempre que se salga de este círculo (que se agranda y se vuelve a cerrar sin tregua) será el signo del ingrato e inconveniente error. Eso, ¿va a destinar al escritor —el hombre que difiere hablar— a la suerte incómoda de no tener otra elección que fracasar al aceptar o fracasar junto al éxito mismo? Preguntaré primero a René Char. Y he aquí su respuesta: «Crear: excluirse. ¿Qué creador no muere desesperado? Pero ¿se está desesperado si se muere destrozado? Quizá no». Y consultaré a Trotski, que expone con suntuosa sencillez la utopía del futuro feliz:

> El hombre modelará seriamente y más de una vez a la naturaleza. Remodelará eventualmente la tierra a su gusto. No tenemos ninguna razón para temer que su gusto sea pobre... El hombre medio alcanzará la talla de un Aristóteles, de un Goethe, de un Marx. Y por encima de esas alturas se elevarán nuevas cimas.

Pero ¿qué dice del arte? «El nuevo arte será un arte ateo.» Lo cual no nos remite simplemente al tranquilo horizonte de la ausencia del

dios, sino que nos invita, sacudiendo su yugo, a repudiar también el principio cuyo apoyo sólo es el dios, y a intentar salir del círculo en que, desde siempre, tanto bajo su custodia como bajo la del humanismo, permanecemos encerrados en la *fascinación de la unidad*; o dicho de otro modo, a salir (¿por qué improbable herejía?) del saber encantado de la cultura[5].

5. Quisiera citar este texto de Alexander Blok, el gran poeta de «Los Doce», a quien sin embargo, aterraba la Revolución de Octubre: «Los bolcheviques no impiden escribir versos, pero impiden sentirse maestro; maestro es aquel que lleva en sí el polo de su inspiración, de su creación y posee el ritmo». La revolución bolchevique, en principio, desplaza el polo que en adelante parece estar bajo la dirección del partido. Después, la revolución comunista se esfuerza, al restituir el dominio a la comunidad sin diferencia, en situar el polo en el movimiento y la indiferencia del conjunto. Queda una etapa, y quizá la más sorprendente: cuando el centro debe coincidir con la ausencia de todo centro. Quisiera citar una vez más este pasaje de Trotski: «Con la Revolución, la vida se ha vuelto un vivac. La vida privada, las instituciones, los métodos, los pensamientos, los sentimientos, todo se ha vuelto inhabitual, temporal, transitorio, todo se siente precario. Ese perpetuo vivac, carácter episódico de la vida, contiene en sí un elemento accidental, y lo accidental lleva el sello de la insignificancia. Tomada en la diversidad de sus episodios, la Revolución aparece de repente desprovista de significación. ¿Dónde está, pues, la Revolución? He ahí la dificultad». Texto que es más enigmático de lo que parece, y la cuestión que plantea creo que no se plantea menos a las manifestaciones más confiadas de la literatura y el arte.

## VII

# EL HOMBRE EN EL PUNTO CERO

Historiadores, sabios, pensadores e incluso estetas nos han explicado desde hace tiempo que habíamos entrado en la fase final y crítica en que la dilatación económica, técnica, étnica, científica, artística y espiritual arrastraba a la humanidad «al corazón de un vórtice siempre acelerado de totalización sobre ella misma», como dice, con su estilo ingenuo, Teilhard de Chardin. Hay, pues, que interesarse por todo, reconocerse en todo y apropiarse de todo. Las palabras «civilización mundial», «dominación universal», «planetarización», «cerebralización colectiva», se expresan o se sobreentienden en todo lo que decimos y pensamos. Cada cual se siente dueño de toda la tierra y de todo lo que ha existido sobre la tierra.

Claude Lévi-Strauss no ha debido, pues, extrañarse del gran éxito dispensado a su libro[1], a sus libros. Dudo que le haya alegrado, a no ser por encontrar en ello algunas confirmaciones sobre el peligroso poder de atracción que ejerce, al margen de la ciencia y contra ella, el talento general gracias al cual siempre corre uno el riesgo de ser alabado y admirado (y criticado) un poco sin razón. Pero ¿por qué esa dificultad en pasar a la vez por científico, pensador, escritor, sin que a una u otra de sus actividades se la desautorice? (Idéntica cuestión, hoy, para Jacques Monod.) Aquí, además de las razones mal entendidas sobre el tecnicismo científico, habría que tener muy en cuenta la característica de la época que se termina y que no autoriza lo escrito más que como auxiliar de la cultura, no siendo ésta más que una manera de entrometerse y de

1. C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris, 1955 [*Tristes trópicos*, trad. de N. Bastard, Paidós, Barcelona, 1997].

comprometerse entre el saber y la casta silenciosa de los sabios. Ocurre que éstos cuanto más se ciñen a la estrecha especialidad en que trabajan, unidos a la colectividad de investigadores igualmente limitados, tanto más experimentan la necesidad de hablar para todos de lo que no tiene sentido sino en el lenguaje en extremo particularizado —formalizado— de su saber. El resultado es con frecuencia muy decepcionante. Por un lado, los investigadores saben que su ínfimo problema pone todo en tela de juicio; saben que habría un interés inmenso en pensar y en introducir en el pensamiento y en traducir al lenguaje del pensamiento lo que han descubierto. Pero esto casi no es posible. El salto que hay que realizar para pasar de una lengua a otra, del rigor de la precisión instrumental al rigor de lo que es impreciso, los inquieta tanto más cuanto que están siempre dispuestos a creer como inmediatamente traducible lo que saben y no conocen. Cuando Einstein nos habla, nos emociona, y le escuchamos con un respeto amistoso no debido a lo que nos dice, sino porque creemos —ingenuamente— que si pudiera verdaderamente hablarnos, lo que nos enseñaría sobre nosotros y sobre la conducta de nuestro espíritu sería desconcertante. Del mismo modo, Oppenheimer, cuando trata de enriquecer el «buen sentido», no nos hace reflexionar por la contradicción entre la fuerza, la seriedad y la autenticidad de su ciencia y las conclusiones insignificantes que saca de ella en provecho del pensamiento común.

El hecho de que las reflexiones de Lévi-Strauss nos parezcan mucho más importantes que las de ciertos sabios con los que podría, con razón, dejarse comparar, ¿viene de que la etnografía es un saber muy particular que se ocupa casi directamente de los hombres, o, quizá, de que Lévi-Strauss, que había empezado enseñando filosofía, la dejó por aversión a repetir su enseñanza y quizá aversión a la filosofía, lo que ciertamente es la mejor forma de amarla y de serle fiel? Lo chocante es que los problemas con los que se enfrenta están visiblemente muy próximos a los que la vulgarización de la ciencia moderna nos ha hecho conocer, pero que, en su caso, afectan inmediatamente al investigador y lo fuerzan, más allá de la investigación, a interrogarse sobre el valor y el sentido de lo que hace. El etnógrafo se marcha a estudiar a los hombres que forman parte de sociedades aún existentes, pero pertenecen a un espacio diferente al nuestro y como a otro tiempo. La etnografía no data de hoy. Es tan antigua como los grandes viajes que han desplazado el eje del mundo antiguo. Los conquistadores, los misioneros, los utopistas la han practicado siempre, sin saberlo, con una notable eficacia. Pero, como ciencia, no se ha constituido sino tardíamente, cuando su objeto se agota aparentemente y cuando casi no encuentra qué más estudiar

de esos pueblos verdaderamente extraños cuyo descubrimiento sigue siendo la gran ambición del etnógrafo novato.

Es la primera paradoja que atormenta al investigador. No se puede decir que sea la de toda ciencia. El astrónomo tiene siempre a su disposición todo el cielo y todo lo desconocido del cielo que sus descubrimientos no hacen sino ensanchar. El etnógrafo, para llegar a sentir curiosidad por los hombres formados lejos de las grandes civilizaciones históricas y para llegar a ser capaz de estudiarlos sin prejuicios, ha tenido necesidad de ser llevado hasta los confines de la tierra, por el éxito dominador del mundo moderno, que lo pone en condiciones de observar las partes desconocidas de la humanidad, apoderándose de ellas; es decir, destruyéndolas o transformándolas. El etnógrafo es el compañero turbio del imperialismo, que con una mano le da y, con la otra, le quita su ciencia y el objeto de su ciencia. Se admira a Bonaparte por haberse hecho acompañar a Egipto por sabios que han hecho mucho por la egiptología. Cada investigador se siente el servidor fraudulento de un Bonaparte más o menos visible. Situación poco feliz. Además, ese Bonaparte siempre acaba por destruir las tumbas, las ciudades, las civilizaciones y, naturalmente, por matar a los hombres. Situación, pues, desastrosa y absurda. Pero éste es un problema diferente.

El sabio lamenta formar parte de los bagajes de un ejército o de una empresa de negocios. Puede consolarse, como el misionero, pensando que la ciencia no es responsable de los errores de la conquista, sino que debe sacar partido de ello para bien de la humanidad (razonamiento muy poco seguro, pues la ciencia está unida al desarrollo de la voluntad de poder, a la que debemos las conquistas y las destrucciones). Pero esto le concierne y no le concierne más que a él: el etnógrafo, más preocupado por realizar su tarea sin turbar, por sus métodos y su género de vida, a las comunidades extrañas a su ciencia, de las que su ciencia se ocupa con predilección, está convencido de ejercer sobre esas agrupaciones una influencia destructora o perturbadora. En todas partes en donde el hombre moderno penetra, se produce una alteración profunda de las culturas tradicionales y de las agrupaciones que sustentan esas culturas. En todas partes donde el sabio tiene aún la suerte de entrar en contacto con un pequeño mundo desconocido y original, sabe que ese contacto modificará ese mundo y aniquilará esa originalidad. En este caso la ciencia, bajo una forma particularmente simplificada, hace la experiencia de su poder de volatilización que suprime, en aras del estudio, el objeto de su estudio; y, en ese caso, no se trata de partículas ni de gérmenes, sino de hombres o de culturas cuyo valor es insustituible.

Naturalmente, la etnografía no desaparece por ello. No deja de interesarse por los cambios que se producen, bajo la acción de influencias

exteriores o de la suya propia, en esas comunidades hasta entonces preservadas. El baratillo de las formaciones heteróclitas, en que una horrible mezcolanza de antiguo y de moderno desola al viajero, es también un motivo de elección para ella. La impureza no es sino un problema más. Conforme. Pero asimismo perdura en el corazón de la etnografía el sueño de hallar grandes culturas intactas. Lévi-Strauss tiene la franqueza de decirnos que hubiera querido vivir en el tiempo de los auténticos viajes, «cuando se ofrecía en todo su esplendor un espectáculo todavía no estropeado, contaminado y maldito». Nos dice, además:

> No hay perspectiva más exaltante para el etnógrafo que la de ser el primer blanco que se introduce en una comunidad indígena... Reviviría, pues, la experiencia de los antiguos viajeros, y a través de ella, ese momento crucial del pensamiento moderno en que, gracias a los grandes descubrimientos, una humanidad que se creía completa y ultimada recibe, de repente, como una contrarrevelación, el aviso de que no está sola...

Experiencia decisiva, pero ¿puede volver a empezarse hoy? Lévi-Strauss contempla sus aspectos negativos. Luego denuncia la ilusión que le hace desear ser Bougainville con los ojos y la curiosidad de Lévi-Strauss, de tener la inocencia del siglo XVI y el saber del siglo XX. Sabe también que el encuentro con los grupos débiles y mutilados que los indios del Pimenta-Bueno representan, no puede compararse con la aparición de esas civilizaciones perfectas, superiores y radicalmente extrañas que ofrecieron a los viajeros de hace cuatro siglos la revelación de la plenitud de lo desconocido. Sabe, finalmente, que lleva consigo un germen mortal para eso mismo que en vano desea sorprender en la libertad de su vida intacta, triste saber que no es fácilmente conciliable con el entusiasmo de la investigación y cuya tristeza se ha depositado en su libro y hasta en el título de su libro.

Sin embargo, la vocación es la más fuerte y ella es la que comunica a la obra lo que en ella se encuentra de atrayente: una energía despierta, una rapidez alegre y el placer de progresar siempre, impaciencia que quizá malogre el gozo, pero evita también el agotamiento de la felicidad satisfecha. ¿Cuál es, pues, el sentido de esta experiencia central que desvía tan vivamente al etnógrafo del estudio de la civilización a la que pertenece, para arrastrarlo lejos de sí mismo, a regiones en las que lo más que puede esperar encontrar son algunas comunidades deterioradas, sin riqueza, sin escritura, sin poder y de las que trata de captar particularidades ínfimas y apenas diferentes de las que se conocen ya? Es preciso dar de lado a las razones personales, por interesantes que sean: el deseo

de lo lejano, el descontento de su mundo, la necesidad de escapar a los libros y a las bibliotecas, de hacer de la investigación una experiencia vivida pensando al aire libre, en la profundidad de los bosques y la soledad natural, o, más aún, de comprometerse real y físicamente en un trabajo que reclama los días y las noches, compromiso auténtico, pero que consiste también en desligarse de su tiempo.

¿Por qué este movimiento? ¿Está destinado únicamente a hacer posible una confrontación de las costumbres y los mundos, obligándonos a reconocer que hay otras formas de ver diferentes a la nuestra, constatación que Montaigne, Pascal, y sobre todo el siglo XVIII han hecho constantemente, pero que es preciso, sin duda, descubrir sin cesar? Parece que el etnógrafo tiene algo más que confesarnos, y uno de los méritos de Lévi-Strauss es no ocultar con erudición el verdadero hechizo que sufrió y que es el hechizo de los comienzos, interés por lo que es primigenio, búsqueda de las posibilidades originarias cuya constante ejecución son las sociedades humanas. Cuando el autor de *Tristes Trópicos* nos habla de la ambición del etnógrafo «que es remontarse siempre a las fuentes», cuando escribe: «El hombre no crea verdaderamente grandeza sino al principio; en cualquier dominio que sea, el primer paso es el único íntegramente válido»; cuando, finalmente, se vuelve hacia Rousseau, a quien quisiera dedicar, con un hermoso fervor, cada página de su libro, sentimos que se acerca a lo que le es esencial y a un problema que quizá, él también, sea primigenio.

No es que del estudio de las sociedades llamadas primitivas podamos esperar un encuentro con el hombre natural, bueno e inocente, en el que Rousseau nunca creyó, sabedor de que el estado de sociedad es necesario e inevitable; y ni siquiera es que tales sociedades estén más próximas que nosotros de lo que podría haber «de originario en la naturaleza del hombre», como dice Rousseau (admitiendo que la palabra «originario» tenga aquí un sentido), sino porque nos permiten construir hipotéticamente esa idea de comienzo o «el modelo teórico» de una sociedad próxima a la fuerza del comienzo, que seguramente no encontraremos realizada nunca en ninguna parte, que hay incluso que evitar considerar como un ideal teóricamente legítimo, sino más bien como una hipótesis de trabajo, un producto de laboratorio, construido ficticiamente para ayudarnos a ver claro en la complejidad de las sociedades existentes.

«La ambición del etnógrafo es remontar siempre a las fuentes.» Esta expresión da que reflexionar. ¿Qué puede significar ese retorno? ¿Por qué esta pasión por el origen, esta búsqueda de las formas iniciales, análoga a la búsqueda del primer hombre o de las primeras manifestaciones del arte, de las que, sin embargo, se sabe que son inaprehensibles, si es

cierto que en un sentido no hay, para nada y en ningún momento, comienzo? Antiguamente, el navegante que cruzaba «la línea», el paralelo cero, tenía la impresión de encontrarse en un momento excepcional y en un punto único, zona sagrada cuyo paso simbolizaba una iniciación decisiva. Línea imaginaria, punto geográficamente nulo, pero que representaba precisamente por su nulidad ese grado cero hacia el que se diría que el hombre tiende, por la necesidad de alcanzar una referencia ideal de donde, libre de sí mismo, de sus prejuicios, de sus mitos y de sus dioses, podría volver con una mirada cambiada y una afirmación nueva.

Esta búsqueda del punto cero es necesariamente ambigua: se presta a todos los disfraces y fomenta todas las simplificaciones. Unos no ven sino su lado destructor y, bajo el nombre de nihilismo, reconocen en ella la sombría llamada de la nada que oiría una civilización fatigada o, más exactamente, una civilización en la que el hombre pierde su propio fundamento, al no estar a la altura de las cuestiones que le plantean las respuestas del desarrollo técnico. Otros encuentran en ella una coartada, creen que esta búsqueda es un alivio, una vuelta a las formas arcaicas, una negación de las tareas modernas, una denuncia de lo que se denomina el progreso. Naturalmente, es muy fácil y muy tentador confundir primero con primitivo, comienzo con fin, después origen con comienzo, creer que el pintor, cuando se inspira en las artes salvajes busca artificialmente un arte sin artificio; que el filósofo, cuando interroga a los presocráticos, les exige la verdad, porque, más antiguos que Platón, habrían expresado un pensamiento aún no elaborado. Es fácil también —y quizá útil— denunciar el carácter ilusorio de una búsqueda del punto cero. No ilusorio, sin embargo, sino imaginario, casi en el sentido que las matemáticas atribuyen a esta palabra: imaginaria, la referencia a un hombre sin mito, como es imaginaria la referencia a este hombre desposeído de sí mismo, libre de toda determinación, privado de todo «valor», y alienado hasta el punto de no ser nada más que la conciencia activa de esa nada, el hombre esencial del punto cero cuyo modelo teórico nos han propuesto ciertos análisis de Marx y por relación al cual el proletariado moderno se descubre, se define y se afirma, incluso si no responde realmente a un esquema como ése.

Cuando se trata de etnografía y cuando se ve a un investigador volverse, como por vocación, hacia el estudio de formas sociales que pueden decirse elementales, y vivir mezclado con hombres indiferentes a todo lo que da aparentemente el sentido y pone precio a nuestras civilizaciones, se es mucho más propenso a equivocarse y a pensar que «la ambición... de volver siempre a las fuentes» no es, en ese caso, más

que la nostalgia de una humanidad, no sólo diferente, sino más sencilla, más desnuda, más cercana a la naturaleza y que escapa a esta desnaturalización que el poder técnico perseguiría incansablemente. No diré que Lévi-Strauss esté del todo libre de esta nostalgia, y aunque él sepa mejor que nadie que «no existen pueblos niños», que «todos son adultos», que «todas las sociedades humanas tienen tras ellas un pasado que es aproximadamente del mismo orden de magnitud», sucede que, por la fuerza de la simpatía fraternal que ha experimentado por ciertos pueblos lejanos, nos aferramos al milagro de la palabra «primitivo» y estamos dispuestos a buscar en ella no la dura y rica necesidad —la imposibilidad— del comienzo, sino la felicidad de la despreocupación y la pureza de una edad del hombre, libre de la seriedad y el tedio de la madurez.

Uno recuerda las páginas de su agenda de viaje donde nos habla de los Nambikwara. Es de noche. Resplandecen los fuegos del campamento. En torno suyo, la humanidad más desguarnecida, protegida sólo por algunas palmeras y sin otra fortuna que los pobres objetos que colman una banasta: ¿qué hay más miserable?

> Pero esta miseria está animada con cuchicheos y risas. Las parejas se abrazan como con nostalgia de una unidad perdida, las caricias no se interrumpen al paso del extranjero. Se adivina en todos una inmensa amabilidad, una profunda despreocupación, una ingenua y encantadora satisfacción animal, y, reuniendo esos sentimientos diversos, algo como la expresión más emocionante y más verídica de la ternura humana.

Diez años más tarde, un observador diferente encuentra la misma partida humana y los describe como subhombres, minados por la enfermedad, la fealdad y la maldad: «No es necesario permanecer largo tiempo entre los Nambikwara para tomar conciencia de los sentimientos profundos de odio, de desconfianza y de desesperación...». Este cambio es, sin duda, el resultado de los contactos con el hombre blanco, pero también está inscrito en la verdad y la belleza de la despreocupación que, libre del peso del futuro, no tiene tampoco, debido a esto, futuro. Quien opta por la ligereza de la despreocupación y la alcanza un instante, sabe (o no sabe) que elige para el instante siguiente la pesadez de una vida destrozada.

Seguro que un lector, descontento de nuestra época, encontraría en *Tristes Trópicos* muchas páginas donde podría alimentar su sueño de vivir lejos del presente, y lejos del porvenir, en pequeñas ciudades fraternales, maldiciendo la locura de las invenciones humanas. Hay en Lévi-Strauss un hombre que no está dispuesto a tener por perfecta la

civilización occidental, ni incluso a creer que el advenimiento de una sociedad mundial, bajo el impulso del desarrollo técnico y de las transformaciones sociales que resultarán de él, constituirá una solución necesariamente satisfactoria. Está ciertamente a resguardo del optimismo prodigioso de Teilhard de Chardin que confía en una doble providencia, biológica y espiritual, para prometer a la humanidad replegada en espiral sobre sí misma una sobrehumanidad, dueña de todos los problemas e infinitamente superior a lo que podamos prever de ella.

Sin embargo, Lévi-Strauss, en ese libro incluso, no hace menos elogio de Marx que de Rousseau. Olvidarlo es no sólo adulterar su pensamiento, sino desconocer lo que tiene de más interesante y desconocer también que su búsqueda del comienzo no está unida al espejismo que la palabra primitiva hace surgir a veces en él y en nosotros, espejismo de nuestros desiertos. Así como está por unir la liberación que el budismo nos ha propuesto hace milenios, apartándonos de toda actividad, y la liberación que el marxismo pretende realizar por la afirmación total de la actividad en el trabajo, del mismo modo comprendemos que, si él, Lévi-Strauss, franquea geográficamente la línea, no es para escapar al comienzo del que nuestro tiempo sería la realización peligrosa, sino para despertar en él, por la apropiación de lo que es diferente y la asimilación de lo extraño, el conocimiento de la *separación violenta* que exige todo punto de partida, todo paso inicial y que la impresión de la familiaridad, cuando se trata de nuestra civilización, nos hace perder constantemente.

No sabemos que lo que nos es cercano no nos es próximo. Olvidamos necesariamente que la seguridad —aunque fuese asustada— en la que vivimos y que nos da la certeza de estar en nuestro tiempo y en nuestro lenguaje, en nuestra casa, nos engaña: ciertamente, las declaraciones contra la técnica son siempre muy sospechosas, pero no es menos sospechosa la especie de calma que estamos dispuestos a encontrar afirmando que el desarrollo de la técnica bastará para ponernos en la mano la solución de todas las dificultades que ella suscita. No hay nada de ello, por supuesto, y se puede incluso añadir: felizmente. Pues, si las sociedades surgidas de la técnica tienen sobre las demás una ventaja, la encuentran no en la amplitud de recursos materiales con que nos invisten, sino en el estado de crisis a que visiblemente nos llevan, dejándonos al descubierto ante el salto del futuro.

Es, pues, de alguna forma la indigencia del mundo de la técnica la que hace su verdad, y su gran virtud —intelectual— no es enriquecernos, sino despojarnos. Mundo bárbaro, sin respeto, sin humanidad. Nos vacía atrozmente de todo lo que amamos y queremos ser, nos ahuyenta de la dicha de nuestros refugios, del falso pretexto de nuestras verdades,

destruye aquello a lo que pertenecemos y a veces se destruye él mismo. Espantosa prueba. Pero esta contestación, precisamente porque nos deja pobres de todo, salvo del poder, nos da quizá también la opción que acompaña a toda ruptura: cuando se está forzado a renunciar a sí, hay que morir o comenzar. Éste sería, entonces, el sentido de la tarea que representa el mito del hombre sin mito: la esperanza, la angustia y la ilusión del hombre en el punto cero.

# VIII

# LENTOS FUNERALES

Voy a plantear una cuestión evidentemente ingenua: ¿hay, para los intelectuales, una buena y una mala forma de acceder a los preliminares del marxismo, y una buena y una mala forma de apartarse de él? Observo que las razones de estos dos movimientos son a menudo las mismas. Uno (casi todos) se acercará por unas razones morales que le obligan, un día, a alejarse. El surrealismo llega a él en nombre de la poesía, y se retira de él enseguida por esa misma exigencia de la poesía: quizá el paso más sorprendente. El de Henri Lefebvre es tan irregular como notable: filósofo, pero en modo alguno hegeliano, cercano a Nietzsche, a Pascal, a Schelling, en conflicto atormentado con la religión, es el romanticismo revolucionario de Marx el que le atrae por una aspiración en la que reconoce la suya propia (la revolución total, el absoluto que representa con su proyecto de acabar con el Estado, así como con la familia y con la filosofía, liberando al individuo con vistas a sus posibilidades sin límites); pero es también el esfuerzo de Marx por superar ese romanticismo, ordenarlo y preservarlo el que, durante, los treinta años en que Lefebvre representa —demasiado oficialmente— la certeza marxista en Francia, lo mantiene en armonía con este pensamiento. Sucede que los dos momentos están en él: la espontaneidad romántica y la necesidad de ver claro; la afirmación individual, pero también la coherencia que la organiza poniéndola en relación con el todo social e incluso con el cosmos.

Lefebvre, que ingresa romántico, sale romántico. Observamos que la disciplina práctica, el control del aparato no domeñan la inspiración inicial. Las interrogaciones primeras no pierden su ímpetu; su fuerza está menos dominada que dramatizada, hecha más intensa por el «te-

rror», quiero decir, por la exigencia absoluta con la que está necesariamente en relación todo hombre vivo que reflexione, al trabajar a la sombra de lo que se llama «marxismo», exigencia que se manifiesta también por una coacción exterior. Es posible que la parte irracional, en el caso de una pertenencia romántica al Partido, y cuando se trata de un hombre que tiene preocupación por la coherencia y se vigila lúcidamente, le haga tanto más fiel a un dogmatismo insoportable cuanto que desconfía de su propia efervescencia. Pero el libro que se comenta aquí demuestra que su constancia tuvo razones más firmes que no fueron únicamente sentimentales[1].

Filósofo, habiéndose adherido, al afiliarse al Partido, a una decisión que significaba la superación de la filosofía y su conclusión en el devenir del mundo, se da cuenta, por lo demás lentamente, de que el marxismo oficial compromete su decisión de una doble forma: por un lado, la doctrina (el materialismo dialéctico) persiste en afirmarse como una filosofía y se impone como un dogmatismo, concepción sistemática que tiene respuesta para todo, y convertida en institucional permanece ideológica; pero, por otro lado, por ser la filosofía lo mismo que la práctica de Partido o de Estado, la cual se pone como medida inmediata de la verdad, no es a la superación del pensamiento a lo que se le invita a consentir al filósofo: más bien a su abdicación silenciosa, a su rendición sin condiciones, realmente a una muerte sin frases. En cierta medida, el filósofo, en Lefebvre, aceptaría quizá el suicidio del pensamiento, entendido, como quería ya Novalis, como el último acto y el más elevado de la libertad filosófica; pero ¿cómo aceptar esta forma de suicidio que consiste en una supervivencia trivial, la de un sistema en que se define de nuevo dogmáticamente todo lo que hay que pensar y todo lo que hay que saber: Hegel vuelto del revés, ciertamente, pero con vulgaridad?

Oigo decir por críticos ágiles: entonces, ¿por qué se quedó? ¿Por qué esperó a ser excluido? ¿Qué vale esa reivindicación de la libertad por un hombre que no ha sabido hacerse libre de acuerdo con su pensamiento secreto? No estamos dentro de la intimidad de los espíritus. Me imagino el sentido de esta historia (que nos atañe a todos) tal como ella ha podido, tal como ha debido afectarle en sus momentos de mayor verdad. En la medida en que, apareciendo a causa de su talento y de su pensamiento más vivo como el «representante» del pensamiento marxista —situación ya funesta: ¿cómo «representar»?—, le es posible mantener la interpretación que cree más abierta al futuro poniendo de relieve las

1. H. Lefebvre, *La somme et le reste*, La Nef, Paris, 1959.

dificultades, precisando las cuestiones y mostrando que la verdad no está aún regulada (eso está claro en varios de sus libros), puede, con razón, juzgar que, por el hecho de que él expresa ese pensamiento permaneciendo bajo la disciplina del marxismo oficial, hace a éste responsable de él y de esta forma lo enriquece con esta responsabilidad. Cálculo que se juzgará simple. Desde el instante en que el Partido es el filósofo, es la dirección del Partido la que detenta la certeza filosófica. La jerarquía política se duplica con una jerarquía filosófica, tanto más cuanto que no queda por cumplir sino una especie de tarea de gestión de la verdad: habiendo sido adquirida ésta al por mayor, no hay ya motivo más que para administrarla convenientemente. Es legítimo. Sin embargo, desde otra perspectiva, cada uno es también todo el Partido, quedan posibilidades, el devenir no está detenido, una lucha oscura, en relación con los acontecimientos, prosigue en torno a los conceptos a través del sesgo de los hombres: lucha extraña, a menudo horrible. El antiguo filósofo siente que pertenece a esta lucha, porque el sentido de su decisión primera, la que le llevó a la acción con la esperanza de una superación, se encuentra allí puesto en tela de juicio. Necesita, pues, quedarse para velar por el sentido de esta decisión. ¿En qué irá a parar? ¿Por qué singulares metamorfosis se expone a falsearse? Asiste a sorprendentes peripecias, soporta pruebas que uno presiente. Lo peor es cuando debe desviar su pensamiento para ajustarlo a dogmas que no acepta. El teórico liberal (y cada uno de nosotros en su interior) reputará esta desviación como escandalosa. Pero olvidamos qué afirmación fue lanzada por el filósofo cuando realizó el salto por su pertenencia al «comunismo»[2]: la del fin mismo de la filosofía. La filosofía finaliza: pero ¿bajo qué forma? ¿Bajo la forma gloriosa de su realización como mundo?, ¿bajo la forma más melancólica de su liquidación pura y simple?, ¿como rebasamiento?, ¿como renuncia? Cuestión ambigua, siempre de doble sentido, aparentemente reservada al especialista y que éste, quizá por pudor, hace con gusto más cómica que trágica, más frívola dentro de su seriedad que grave, como si, al interrogarse sobre el fin de la filosofía, persistiendo aún en filosofar sobre este fin y sin fin, no procurase hasta su última hora más que salvar su sustento filosófico.

Lo que bastaría para hacer del libro de Henri Lefebvre un libro central es que tiene como centro esta cuestión. Pues, a pesar de la apariencia, no apunta sólo al pensador profesional, sino a cada uno de nosotros, en nuestra esfera cotidiana. Éste es uno de los rasgos del movi-

2. Comunismo aquí necesariamente entre comillas: no se pertenece al comunismo, y el comunismo no se deja designar por lo que lo nombra.

miento marxista, es cosa sabida. Por él, con una evidencia de la cual no nos libramos, el destino de la filosofía ha llegado a ser nuestro destino: no sólo, ciertamente, cuando oímos al jefe de un Estado amonestar a otro Estado en nombre de la doctrina marxista-leninista de la que éste se habría desviado, no sólo porque la filosofía ha tomado el poder y lo ejerce bajo su mismo nombre, sino porque ha transformado la esencia del poder, convertido en el todo de la vida y realizándose como todo. Aunque la reina Cristina hubiera, por fantasía, declarado la guerra en nombre de Descartes, la guerra no habría sido cartesiana, se habría desarrollado según los medios propios del poder, que no podían sino caer fuera de la esfera de lo esencial, según Descartes. Ha habido terribles guerras teológicas; el ángel no sostenía la espada, y Dios no combatía más que para el grueso de los batallones. Hoy día, la opción no es filosófica porque traduzca una filosofía; lo es, al contrario, porque la filosofía ha cesado como modo de interrogación autónomo y teórico, y porque, en su lugar, en el lugar que le era propio, reivindicado por la ascensión de un nuevo poder, se afirma, o quisiera afirmarse, la superación de lo que es privado y de lo que es público, del pensamiento y de la acción, de la sociedad y de la naturaleza, del discurso y de la vida, de la razón satisfecha y sin poder y del trabajo descontento y sin pensamiento.

Cada vez que se realiza una revolución auténtica, se produce un vacío donde brilla un instante, con el resplandor de lo absoluto que le pertenece y el terror que hay en ese resplandor, como la pura presencia de la filosofía en persona. Admirable, temible aparición. La Revolución francesa es esta aparición misma cuya atracción sufrieron hasta el vértigo sus más lejanos testigos, y su repulsión, hasta el horror. Sucede que el sol filosófico no se deja mirar de frente. En ese instante, todos son filósofos; la filosofía es la razón fría y cortante que se afirma en todos por la negación posible de cada uno; su derecho es categórico; siendo abstracto, tiene la nitidez de la decisión militar; no se realiza como poder de Estado, sino como fuerza armada, encarnándose finalmente el alma del mundo en el señor de la guerra.

La Revolución de Octubre no es sólo la epifanía del *logos* filosófico, su apoteosis o su apocalipsis. Es su realización que le destruye, el discurso universal que se identifica dolorosamente con el silencio activo del hombre del trabajo y de la necesidad, el hombre oprimido que lucha por dominar la naturaleza y por reducir la pseudonaturaleza que la sociedad ha llegado a ser en el curso de esta lucha por una alteración que recomienza sin cesar, pues está unida al despliegue de su dominio. No insisto en esta afirmación: es nuestra lectura cotidiana. Insistiré en el hecho de que precisamente la leemos todos los días y de que pertenece a nuestro mundo cotidiano. Acepto que convertida en somera, pedante

y vulgar, pero siempre atravesando nuestros días y nuestras noches con una exigencia filosófica (aunque fuera bajo la forma de una superación de la filosofía) y situándonos a nosotros mismos, por un áspero enjuiciamiento, en el interior de esta exigencia de la que participamos, tanto por nuestro rechazo como por nuestro consentimiento.

Esta promoción de la filosofía, convertida en la omnipotencia de nuestro mundo y en el curso de nuestro destino, no puede sino coincidir con su desaparición, anunciando al menos el comienzo de su entierro. A nuestro tiempo filosófico pertenecería, pues, esta muerte de la filosofía. No data de 1917, ni siquiera de 1857, año en que Marx, como por un prodigio de feriante, operó al parecer la vuelta del revés del sistema. Desde hace siglo y medio, bajo su nombre como bajo el de Hegel, el de Nietzsche, el de Heidegger[3], es la filosofía misma la que afirma o realiza su propio fin, ya lo entienda como la realización del saber absoluto, como su supresión teórica unida a su realización práctica, como el movimiento nihilista donde se hunden los valores, o como la conclusión de la metafísica, signo precursor de una posibilidad que aún no tiene nombre. Éste es el crepúsculo que acompañará en adelante a cada pensador, extraño momento fúnebre que el espíritu filosófico celebra con la exaltación por otra parte a menudo jovial, dirigiendo sus lentos funerales, en el curso de los cuales cuenta, de una manera u otra, con lograr su resurrección. Y, por supuesto, una espera tal, crisis y fiesta de la negatividad, experiencia llevada hasta el término a fin de saber lo que resiste, no atañe sólo a la filosofía. Toda la literatura, desde el surrealismo, ha hecho la prueba, prueba de su fin en el que pretende asimismo descubrirse, a veces recuperarse. Henri Lefebvre, que ha pasado por todos los procederes de este tiempo crítico, es un testigo no recusable de una tal conmoción[4]. Vive, intensamente, como hombre auténticamente filosófico que no puede ser sólo un filósofo, esta empresa de la superación y el final, aprendiendo, bajo la severa figura del militante, a redactar su acta de defunción y a hacerse su propio albacea.

Quisiera, aquí, preguntarme si la vitalidad y, yo diría, la alegría filosófica que le han permitido salir aparentemente intacto de la bajada a los infiernos, no le han ayudado a esquivar lo que había de exagerado

3. Dejo de lado el punto de vista diferente de Comte, de los positivistas, de todos los que humillan a la filosofía ante la ciencia. El punto de vista de Nietzsche comprende y supera ese otro punto de vista: al mismo tiempo es radicalmente *diferente*.

4. ¿Considera, sin embargo, en toda su importancia la aparición del surrealismo, que está en el gozne de los tiempos? Los recuerdos accidentales, en este caso, han ensombrecido esto.

en su resolución. Esta decisión —vuelvo a ella, pues entraña el sentido de todo el movimiento— es la de acabar con el modo de pensar filosófico adhiriéndose al rigor comunista. Semejante ruptura abrupta no debe llevarle a seguir filosofando poniendo la filosofía a ras de tierra, mucho menos a esbozar una filosofía que no lo sería, una filosofía de especie no filosófica, como aquella de la que tantas «filosofías de la existencia» nos han enseñado a desconfiar. Esta decisión o este salto peligroso del pensamiento con vistas a su superación exige necesariamente algo más radical: ¿qué? Es lo que está en juego en esta exigencia y en este final. Lefebvre, siendo comunista, sigue siendo filósofo, es filósofo, es comunista, desde luego no con una franca separación, que le haría la vida fácil, más bien con una división que él trata de hacer dialéctica, pero que no puede serlo, que no es sino un vivo desgarramiento, una perpetua confrontación.

Comunista por ser filósofo, comunista que, sin embargo, no puede ser un filósofo comunista, dado que, en la «práctica» del comunismo, la filosofía debería precisamente finalizar: ¿qué será? ¿Qué puede hacer? ¿Tarea filosófica dentro del marxismo? ¿Trabajos de comentario, de historia y de erudición que interesen al pensamiento marxista, prolongándolo, conservándolo vivo y orientándolo hacia la «superación» que afirma? Pero ¿no es ya demasiado? Una cabeza de filósofo es una cabeza dura, incluso irrompible. Cuando topa con el apacible poder del control político —vasija de barro contra vasija de hierro—, cuando se exige de ella, sobre determinado concepto central, una capitulación sin condiciones, Lefebvre puede dar su consentimiento y su firma: la cabeza filosófica no da su consentimiento a nada, no suscribe su pena de muerte. ¿Doble juego? Es otra cosa; y si lo es, precisamente el marxismo oficial es el que lo alienta con su contradicción visible: por un lado, la organización suprime la filosofía, que desaparece haciendo sitio a la «práctica»; suprime también al filósofo, el cual no podría ser sino un militante; pero, por otra parte, exige de éste que continúe filosofando dentro de los marcos del sistema, a fin, en nombre de la autoridad filosófica conservada, de justificar la acción y coronar ideológicamente sus valores. La crítica de Lefebvre es en este lugar la más interesante. Cito este pasaje:

> El dia-mat[5] oficial nos ofrece este espectáculo doloroso y bastante alucinante: matar la filosofía, concretar su destrucción, y resucitar ese cadáver viviente para utilizarlo *perinde ac cadaver* al servicio de la política

5. Abreviación utilizada, en los países donde Marx está bajo el control del poder, por «materialismo dialéctico».

momentánea... Mefistófeles cabalga sobre un caballo muerto que ha sacado de la fosa.

A lo cual el antiguo filósofo se sentirá, en definitiva, con derecho a responder: puesto que es así, puesto que resucitáis, interpeláis y utilizáis al filósofo en mí, entonces yo recupero mi vida y mi libertad de filósofo; no puedo estar muerto y vivo. Sobresalto del que no cabe menospreciar, al menos, su lado patético.

Pero hay que seguir interrogándose. Evidentemente sería demasiado fácil entender el fin de la filosofía como un final puro y simple. Lo que acaba, continúa. Lo que se concluye, se concluye primero imponiéndose por una dominación omnipotente, al mismo tiempo deteriorándose y finalmente degradándose, y también al mismo tiempo, haciéndose pasar ilusoriamente, pero quizá realmente, por un «saber» ya muy diferente, en este caso la praxis como la superación del pensamiento y de la acción. En otros términos, el suicidio filosófico que corresponde a la empresa de superación y del que cabe decir que es uno de sus momentos, no consiste en una pura y simple negativa a pensar o una brutal llamada al orden disciplinaria, Lawrence embruteciéndose como soldado, Rimbaud convertido en traficante; supone otra cosa, y pudiera ser que a esta otra cosa pertenezca la penosa contradicción que ha representado el dogmatismo llamado estaliniano (que fue y sigue siendo, incluso en pequeñas dosis, el horror mismo): el estado de muerto viviente, el escándalo de un pensamiento crítico y llegado al punto crítico, bruscamente fijado en sistema sangriento y funcionando como saber pretendidamente científico, como práctica de Estado. El dogmatismo —un dogmatismo que naturalmente, usando de la arrogancia y de la potencia dogmáticas, pretende realizarse como la destrucción de todo dogmatismo—, ésta es la que sería, para el filósofo, liquidador de sí mismo y de la filosofía, la prueba verdaderamente mortal, el fallecimiento que se agota en la insignificancia. Se salta, se arriesga más que la vida, se pierde toda posibilidad de porvenir especulativo, se lleva filosófica y humanamente una vida de perro, y finalmente, más tarde, mucho más tarde, uno se da cuenta de que, lejos de elevarse con un hermoso movimiento de violencia y de ruptura destinado a destrozaros, no se ha cesado nunca de tomar sólidamente apoyo sobre la suficiencia, el horror y la vulgaridad dogmáticas. ¿Experiencia irrisoria? Pero el salto peligroso y el riesgo absoluto exigidos por la pretendida superación que es como su sentido quizá sean precisamente eso.

¿Cómo resolverlo, sin embargo? Hablamos, y Lefebvre mismo no cesa de hablar, de superación: la filosofía finaliza, pero rebasándose; y

Heidegger: rebasamiento de la metafísica; y Nietzsche: el hombre es algo que debe de ser superado. Rebasar, superar: leo este comentario atribuido a Heidegger y que en parte proviene de Hegel[6]: «Hacer suya una cosa entrando más profundamente en ella y transponiéndola a un nivel superior». La verdad es que no queremos perder nada. Queremos superar, ir más allá, y, sin embargo, permanecer. Queremos rechazar y conservar, repeler y recuperar, rehusar y obtenerlo todo en esa repulsa. Lefebvre, dejando el Partido, dice que no renuncia a nada, no abandona nada.

Dice en otro momento:

> Así fue cómo un filósofo vio reducirse sin cesar sus ambiciones filosóficas, reuniendo en su «carrera» los temas de la piel de zapa y de las ilusiones perdidas... Llegó a pensar que el máximo de esperanza que puede autorizarse un pensador es actuar sobre el lenguaje, modificar algunos términos... Es posible que nadie pueda lanzarse a la filosofía —la locura de la sabiduría— sin poner en ella esperanzas desmesuradas.

Pero, destaquémoslo, son precisamente esta esperanza y la desmesura de esta esperanza las que le han hecho aceptar, y decidir por su cuenta, una iniciativa que comprometía su existencia, el fin mismo de la filosofía. No hay en ello ninguna inconsecuencia. Es claro que, cuando la filosofía aspira a su fin, es a un fin desmesurado a lo que aspira, y para reintroducir, por la desmesura del fin, la exigencia en ella de una nueva medida, más allá de toda medida. La *desmesura* sería, pues, la última palabra de la filosofía dispuesta a callarse, pero persistiendo todavía en decirnos: la desmesura es la medida de toda sabiduría filosófica[7].

6. Hegel también quiere penetrar más profundamente en la cosa, pero suprimiéndola de antemano. Heidegger borra o elude o descarna el momento de la negación. La superación: palabra clave de la metafísica que se pretende «superar».

7. Conviene exponer aquí, aunque sea en una breve nota, que, con sus escritos, Jacques Derrida plantea de forma nueva —diferente (planteándola sin exponerla)— la cuestión del «fin de la filosofía».

# IX

# SOBRE UN ACERCAMIENTO AL COMUNISMO (NECESIDADES, VALORES)

En un libro sobre el comunismo, Dionys Mascolo ha intentado demostrar que, por una parte, lo esencial del movimiento revolucionario es el movimiento de la satisfacción de las necesidades. No habría nada seguro sino esto: el nihilismo es irrefutable, pero el irrefutable nihilismo no suspende el juego de las necesidades para los hombres en su conjunto. Los hombres, privados de verdad, de valores, de fines, siguen viviendo y, al vivir, siguen procurando dar satisfacción a sus necesidades: siguen, pues, haciendo existir el movimiento de búsqueda en relación con esta satisfacción necesaria[1].

Dionys Mascolo dice además que el comunismo es el proceso de la búsqueda materialista de la comunicación. Eso puede expresarse de una forma sencilla —demasiado sencilla—: el movimiento de satisfacción de las necesidades tropieza y descubre que tropieza con un obstáculo que es la existencia de una naturaleza económica. Esta naturaleza, largo tiempo inadvertida, hace que los hombres adquieran valor comercial los unos para los otros, sean cosas y se cambien como tales; así, ciertos hombres son alquilados, comprados, empleados por otros, y se convierten en instrumentos y herramientas. Esta instrumentalidad, esta relación de utilidad entre los hombres da a éstos valor de cosa; esto es evidente con el esclavo e incluso con todo hombre que alquila su trabajo —su tiempo— a otro, pero es también claro con el amo. El que trata a otro como a una cosa, aunque fuera sin él saberlo y quizá sobre todo

1. D. Mascolo, *Le communisme, révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins* (Gallimard, Paris). Recuerdo que este libro apareció en 1953. Es también fechar el comentario. La nota de la página 91, aquí abajo, es más reciente.

entonces, gracias al rodeo inadvertido de las relaciones económicas, ése se trata a sí mismo como una cosa, acepta pertenecer a un mundo en el que los hombres son cosas, se da realidad y figura de cosa, rompe la comunicación no sólo con quien le es semejante o disímil, sino consigo mismo, rompe la comunicación.

Sin embargo, en nuestro mundo, esas relaciones de cosa están en parte enmascaradas, en parte enturbiadas por la interferencia de los valores y de las relaciones de valores. Los hombres emplean a otros hombres, es decir, de hecho, los tratan como cosa, pero los respetan (idealmente). De ello resulta una confusión, una hipocresía, una ausencia de rigor que conducen a nuestras civilizaciones. Lo esencial del marxismo sería, en las relaciones colectivas, liberar al hombre de las cosas tomando el partido de las cosas, dando de alguna forma el poder a las cosas, es decir, a lo que reduce al hombre a no ser nada más que útil, eficaz, productor, es decir, excluyendo asimismo toda coartada moral, todo fantasma de valor. Lo esencial del marxismo (al menos, de esta forma y entendido *restrictivamente*) es conceder al hombre dominio sobre la naturaleza, sobre lo que es naturaleza en él, por medio de la cosa[2]: todo otro medio de liberación por el recurso a esperanzas ideales no haría sino prolongar su servidumbre y, además, le engaña, le deja vivir en un estado engañoso donde pronto pierde pie y olvida lo que es. Bajo esta perspectiva, el liberador sería, pues, el hombre que es ya ahora el más puramente cosa, el hombre-instrumento que está ya reducido, sin disfraz, a su condición material, que no es «nada» más que útil, el necesitado, el indigente, el hombre de necesidad; es a él a quien debe serle entregado el poder: el trabajador, el productor, es decir, no inmediatamente el hombre (pues no es «nada», no es más que carencia, negación, necesidad), sino el trabajo mismo, anónimo e impersonal, y las cosas producidas por el trabajo, las obras en su devenir en las cuales el hombre, soportando la violencia y respondiendo por la violencia, llegaría a ser él mismo, su libertad real. Pero ni que decir tiene que todo hombre, si quiere realmente «ver» lo que es (es decir, nada) a través de la irrealidad de los valores, es también este hombre de necesidad.

La inmensidad del esfuerzo por realizar, la necesidad de volver a poner en cuestión todos los valores a los que estamos ligados, de volver a una nueva barbarie para romper con la barbarie elegante y camuflada que nos sirve de civilización, lo desconocido hacia lo que nos dirigimos —pues no sabemos en absoluto lo que podría ser el hombre—, las

2. Pero quizá sería más legítimo (aunque muy aproximativo) decir: no será más que cuando el hombre se haya realizado (suprimido) como poder cuando la relación con el hombre dejará ella misma de ser un poder y se hará relación posible, «comunicación».

violencias terribles que provocan la desigualdad de satisfacción de las necesidades, la sujeción a las cosas, el gobierno por medio de las cosas, así como la dialéctica propia de la técnica, finalmente la inercia, la fatiga, todo contribuiría a reexpedir a un plazo de sueño (o de sangre) la realización de un movimiento tal, si la presión de las necesidades no representara una fuerza, una reserva de duración muy grande. Pudiera decirse que la rapidez de progresión del movimiento es sorprendente, pero de todas formas es preciso tiempo. Lo esencial no es, por otra parte, llegar, sino partir, el comienzo del hombre sería el acontecimiento por excelencia y no podemos decir que estemos en semejante preliminar: quizá lo entreveamos, quizá haya que comenzar sin cesar, es decir, no fiarse nunca de la palabra «comienzo». En todo caso, nadie duda de que la frase de Marx: «El reino de la libertad comienza con el fin del reino de las necesidades y de las finalidades exteriores», no prometa nada a los contemporáneos sino la búsqueda de una dirección justa y la decisión de un porvenir posible.

De ello resulta que los hombres de hoy y sin duda también los de más adelante, si no quieren exponerse a vivir en relaciones ilusorias, no tienen aparentemente otra salida que atenerse a la forma de las necesidades más simples: les es preciso convertir todos los valores en necesidades. Eso significa que, en las relaciones colectivas, no debemos tener otra existencia que la que hace posible el movimiento por el cual sería llevado al poder el hombre de la necesidad. Eso podría además significar que no podríamos tener otra existencia que esta impersonalidad colectiva y que toda forma de vida privada, secreta, debería estar proscrita y ser tenida como culpable, como sucedió en Francia durante el Terror. Pero D. Mascolo precisamente rechaza esta última consecuencia en la parte más inventiva de su obra. Nosotros tenemos dos vidas que hay que intentar vivir conjuntamente, aunque sean inconciliables. Una es la de las relaciones llamadas privadas[3]: ahí, no tenemos necesidad de esperar y no podemos tampoco esperar. En ese caso se diría con razón que, por el deseo, la pasión, la exaltación de los estados extremos, por

3. Pero aquí se plantea la cuestión: ¿se puede distinguir, tan fácilmente, entre relaciones privadas y relaciones colectivas? En ambos casos, ¿no se trata de relaciones que no podrían ser de sujeto a objeto, ni siquiera de sujeto a sujeto, sino tales que la relación de una a otra pueda afirmarse como infinita y discontinua? De ahí que la exigencia, la urgencia de una relación por el deseo y por la palabra, relación siempre en desplazamiento, donde lo otro —lo imposible— sería aceptado, constituyan, en el sentido más fuerte, un modo esencial de decisión y de afirmación política. Creo que Dionys Mascolo lo admitiría. Queda, por último, que el concepto de necesidad no es simple y que la necesidad, también ella, puede ser disfrazada, lo mismo que, en determinado estado de opresión, los hombres pueden caer por debajo de las necesidades.

la palabra también, *el hombre puede llegar a ser el imposible amigo del hombre, teniendo relación en éste con lo imposible precisamente*: la suficiencia se rompe, la comunicación no es ya la de seres separados que se prometen agradecimiento en el porvenir infinitamente lejano de un mundo sin separación, no se contenta con acercar, en la intimidad del deseo, a individuos particulares, se afirma sola, se afirma no como un movimiento que afirma lo que une, sino que lo niega, movimiento él mismo sin firmeza, sin certeza.

¿Pueden vivirse esas dos vidas? Se pueda o no, es preciso: una está unida al porvenir de la «comunicación», cuando las relaciones entre los hombres no hagan ya de ellos, disimulada o violentamente, cosas, pero para eso nos compromete, profunda, peligrosamente, en el mundo de las cosas, de las relaciones «útiles», de las obras «eficaces» en que siempre estamos a punto de perdernos. La otra acepta, fuera del mundo, inmediatamente, la comunicación, pero a condición de que ésta sea el desquiciamiento de «lo inmediato», la abertura, la violencia desgarradora, el fuego que arde sin esperar, pues la generosidad comunista es eso también, ante todo es eso, esta inclemencia, esta impaciencia, el rechazo de todo rodeo, de toda artimaña, así como de toda demora: la libertad infinitamente azarosa. Ciertamente, la primera es la única que tiene relación con una «verdad» posible, es la única que va, pero a través de qué vicisitudes y de qué dolores, hacia un mundo. Se ve bien que tiene en poca cuenta a la segunda: la «vida» íntima —porque no pertenece a la luz— no tiene justificación, no puede ser reconocida y no podría serlo más que disfrazándose como valor. ¿Quién no sabe que acarrea unas divisiones trágicas y, quizá, insoportables? Ahí estaría lo trágico propio de nuestro tiempo.

Tenemos, pues, dos vidas, y la segunda no tiene derecho, pero sí decisión. La «comunicación», tal como se desvela en las relaciones humanas privadas y se recoge en las obras que llamamos aún obras de arte, no nos indica quizá el horizonte de un mundo libre de relaciones engañosas, pero nos ayuda a recusar la instancia que funda esas relaciones, forzándonos a ganar una posición desde donde sería posible no participar en los «valores». Dionys Mascolo dice que el escritor debe vivir a la vez en el mundo común de las necesidades y en el mundo íntimo de los valores y los fines. Pero quizá sobre este punto haya que ir más lejos que él, en el sentido de sus proposiciones. La obra poética, la obra artística, si nos habla de algo, nos habla de lo que está separado de todo valor o rechaza toda evaluación, dice la exigencia del (re)comienzo que se pierde y se oscurece, tan pronto como se satisface como valor. Nietzsche quería transmutar todos los valores, pero esta transvaloración (al menos, en la parte más visible, demasiado conocida, de sus escritos)

parecía dejar intacta la noción de valor. La tarea de nuestro tiempo es sin duda adelantarse hacia una afirmación muy *diferente*. Tarea difícil, esencialmente arriesgada. Es a esta tarea a la que el comunismo nos llama con un rigor al que él mismo muchas veces se sustrae, y es a esta tarea también a la que nos llama, en la región que le sería propia, la «experiencia artística». Coincidencia notable.

# X

# LOS TRES LENGUAJES DE MARX

En Marx, y siempre venidos de Marx, vemos tomar fuerza y forma a tres clases de lenguajes, los cuales son necesarios los tres, pero están separados y más que opuestos: como yuxtapuestos. El contraste que los mantiene juntos designa una pluralidad de exigencias a la que desde Marx, cada uno, al hablar, al escribir, no deja de sentirse sometido, salvo que se sienta carente de todo.

1. El primero de esos lenguajes es directo, pero lento. Al hablar con él, Marx aparece como «escritor de pensamiento» en el sentido de que, salido de la tradición se sirve del *logos* filosófico, se vale de nombres mayores sacados o no de Hegel (no tiene importancia) y se elabora en el elemento de la reflexión. Lento, si toda la historia del *logos* se reafirma en él, pero directo por doble título, pues no sólo tiene algo que decir, sino que lo que dice es respuesta, se inscribe bajo formas de respuestas, esas respuestas formalmente decisivas, dadas como últimas y que, en tanto que introducidas por la historia, no pueden tomar valor de verdad más que en el momento de paro, o de ruptura de la historia. Al dar respuesta —la alienación, la primacía de la necesidad, la historia como proceso de la práctica material, el hombre total—, deja, sin embargo, indeterminadas o imprecisas las preguntas a que responde: según que el lector de hoy o el lector de ayer formule diferentemente lo que, según él, debería tomar asiento en una tal ausencia de pregunta —colmando así un vacío que debería antes y siempre estar más vaciado—, ese lenguaje de Marx se interpreta unas veces, como humanismo, incluso historicismo, otras, como ateísmo, incluso nihilismo.

2. El segundo lenguaje es político: es momentáneo y directo, más

que breve y más que directo, pues cortocircuita todo lenguaje. No contiene ya un sentido, sino una llamada, una violencia, una decisión de ruptura. No dice nada, propiamente hablando, es la urgencia de lo que se anuncia, unida a una exigencia impaciente y siempre excesiva, puesto que el exceso es su única medida: de esta forma, llamando a la lucha e incluso (lo que nos apresuramos a olvidar) postulando el «terror revolucionario», recomendando «la revolución permanente» y siempre designando la revolución no como una necesidad a plazo fijo, sino como *inminencia,* pues el distintivo de la revolución es no brindar demora, si abre y atraviesa el tiempo brindándose para ser vivida como exigencia siempre presente[1].

3. El tercer lenguaje es el lenguaje indirecto (así pues, el más lento) del discurso científico. Como tal, Marx es honrado y reconocido por los demás representantes del saber. Es entonces científico, responde a la ética del sabio, acepta someterse a toda revisión crítica. Es el Marx de la máxima: *de omnibus dubitandum,* y declara: «Llamo 'vil' a un hombre que busca acomodar la ciencia a intereses que le son extraños y externos». No obstante, *El capital* es una obra esencialmente subversiva. Lo es menos porque llevase, por los caminos de la objetividad científica, a la consecuencia necesaria de la evolución, que porque incluía, sin formularlo en exceso, un modo de pensar teórico que trastorna la idea misma de ciencia. Ni la ciencia ni el pensamiento salen en efecto intactos de la obra de Marx, y eso en el sentido más fuerte, en tanto que la ciencia se designa en ella como transformación radical de sí misma, teoría de una mutación siempre en juego en la práctica, así como, en esa práctica, mutación siempre teórica.

No desarrollemos más aquí estas observaciones. El ejemplo de Marx nos ha ayudado a comprender que el lenguaje de escritura, lenguaje de contestación incesante, debe constantemente desarrollarse y romperse bajo formas *múltiples.* El lenguaje comunista es siempre *a la vez* tácito y violento, político y sabio, directo, indirecto, total y fragmentario, lento y casi instantáneo. Marx no vive cómodamente con esta pluralidad de lenguajes que siempre tropiezan y se desunen en él. Incluso si esos lenguajes parecen converger hacia el mismo fin, no podrían ser vueltos a traducir uno a otro, y su heterogeneidad, la separación o la distancia que los descentran, los hacen no contemporáneos y tales que, produciendo un efecto de distorsión irreductible, obligan a los que tienen que soportar su lectura (la práctica) a someterse a una modificación incesante.

1. Esto fue evidente, y de forma deslumbrante, en Mayo del 68.

La palabra «ciencia» se vuelve una palabra clave. Admitámoslo. Pero recordemos que, si hay ciencias, no hay aún ciencia, pues la cientificidad de la ciencia queda siempre bajo la dependencia de la ideología, una ideología que ninguna ciencia particular, aunque fuera la ciencia humana, podría reducir hoy, y por otra parte acordémonos de que ningún escritor, por más que fuera marxista, podría remitirse a la escritura como a un saber, pues la literatura (la exigencia de escribir, cuando toma a su cargo todas las fuerzas y formas de disolución, de transformación) no se hace ciencia más que por el mismo movimiento que lleva a la ciencia a hacerse a su vez literatura, discurso inscrito, eso que cae como desde siempre en «el insensato juego de escribir».

# XI

# EL APOCALIPSIS DEFRAUDA

Un filósofo o, más bien, como él mismo decía con modestia y orgullo, un profesor de filosofía, decide plantearse esta cuestión: hoy día existe la bomba atómica; la humanidad puede destruirse a sí misma; esta destrucción sería radical; esta posibilidad de destrucción radical de la humanidad por la humanidad inaugura en la historia un comienzo; suceda lo que suceda, cualesquiera que sean las medidas de prudencia, no volveremos hacia atrás. La ciencia nos ha hecho dueños del aniquilamiento; esto no nos será ya arrebatado[1].

Vayamos en seguida al desenlace. O bien desaparecerá el hombre o bien se transformará. Esta transformación no será sólo de orden institucional o social, sino que lo que el cambio exige es la totalidad de la existencia. Conversión profunda, por la hondura, y tal que sólo la filosofía —y no la religión con sus dogmas y sus iglesias, ni el Estado con sus planes y sus categorías— puede esclarecer y preparar. Conversión completamente individual. La existencia que ha de ser afectada por el desorden no puede ser más que mi existencia. He de cambiar mi vida.

1. En 1956, Jaspers pronunció, bajo el peligro de la bomba atómica, una conferencia difundida luego por radio. Tuvo una gran resonancia. Jaspers consideró necesario proseguir la cuestión e incluso el examen de todos los problemas relacionados con ella. De ello resultó un libro casi excesivo que, publicado en alemán en 1958, lo está hoy en francés gracias a los desvelos de Edmond Saget y de la editorial Buchet-Castel: *La bombe atomique et l'avenir de l'homme: conscience politique de notre temps* [*La bomba atómica y el futuro de la humanidad*, Fabril, Buenos Aires, 1961]. Del prólogo escrito por Jaspers tras la primera edición citaré el pasaje que mostraba la amplitud de su proyecto: «La materia de este libro es, propiamente hablando, la conciencia política de nuestro tiempo. El hecho que ha determinado el título principal es que la amenaza de la bomba atómica da necesariamente para todo el futuro otra estructura a la conciencia política».

Sin esta transformación, no llegaría a ser el hombre capaz de responder a la posibilidad radical que encierro. Debo llegar a ser aquel en quien se puede confiar, unido al futuro por una fidelidad sin reserva, como estoy unido a los hombres por un deseo de comunicación sin reticencia. Con este cambio, por la seriedad con la que me comprometeré con él solo y absolutamente, despertaré también a los demás a la misma exigencia, pues «si la transformación no se realiza en innumerables individuos no será posible salvar a la humanidad».

De esta conclusión se podría brevemente concluir que si Jaspers tiene razón, la humanidad está perdida. Pero responder tan vivamente sería no responder a la gravedad de la interrogación, incluso si me sorprende la forma con que el pensamiento puede aquí, bajo pretexto de seriedad, burlarse de sí mismo con una especie de frivolidad. Admitamos las premisas que se nos dan. La historia gira, y no secretamente, sino manifiestamente y a pleno día, puesto que el hombre más ignorante lo sabe tanto como el hombre más sabio. Este momento decisivo podemos caracterizarlo así: hasta estos últimos años, el hombre individualmente y en forma solitaria tenía el poder de darse muerte; ahora, es la humanidad en su conjunto la que ha adquirido, maravillosa y horriblemente, ese poder. Lo puede. Sólo que lo que puede, no puede dominarlo con certeza, de forma que corresponde a cada uno preguntar ansiosamente: ¿adónde hemos llegado?, ¿qué va a pasar?, ¿hay solución? A lo que Jaspers responde dos veces: una primera vez, responde que no hay solución; una segunda vez: la solución será posible, si el hombre realiza una conversión radical (es lo esencial del libro).

El tema es, pues: tenemos que cambiar. Pero enseguida algo nos extraña: por parte de Jaspers, en el mismo libro que debería ser la conciencia, la ocasión y el comentario de ese cambio, nada ha cambiado —ni en el lenguaje, ni en el pensamiento, ni en las formulaciones políticas que son mantenidas e incluso ceñidas en torno a las opiniones formadas de toda una vida, unas muy nobles, otras muy estrechas—[2]. Contradicción sorprendente. En último caso, un profeta puede decir: cambiemos, cambiemos, y seguir siendo el mismo. Pero un pensador ¿de qué forma tendría autoridad para llamarnos la atención sobre una amenaza tan grande que, dice, debe sacudir de arriba abajo nuestra existencia y, más aún, nuestro pensamiento, cuando, sin discusión ni alteración, persiste

2. Con una sencillez que tiene un valor de modelo, Karl Jaspers, en su autobiografía, describe la evolución de su formación y particularmente de su formación política: debe su liberalismo —del que nunca se desvió— a Max Weber [*Autobiografía filosófica*, Sur, Buenos Aires, 1964].

en la misma concepción especulativa a la que fue conducido, mucho antes de ser consciente del acontecimiento único, la posibilidad inminente de la catástrofe universal, la espantosa innovación cuya conciencia debería modificarnos fundamentalmente, y a partir de la cual una historia diferente debería comenzar, o los hombres terminar?

No se trata de dificultar, a la manera de los sofistas, el diálogo que se nos propone, con un argumento *ad hominem*. Nos preguntamos únicamente: ¿por qué una cuestión tan seria, dado que detenta el porvenir de la humanidad, cuestión tal que responderla supondría un pensamiento radicalmente nuevo, no renueva el lenguaje que la contiene y no da lugar más que a observaciones, bien sean parciales y, en todo caso, parciales cuando son de origen político, bien conmovedoras y apremiantes cuando son de orden espiritual, pero idénticas a las que en vano se oyen desde hace dos mil años? Hay, pues, que preguntarse: ¿qué dificultades nos impiden acercamos a una cuestión tal? ¿Es porque es demasiado grave, hasta la indiscreción, y porque el pensamiento enseguida se desvía para pedir ayuda; o bien porque, por considerable que sea, no aporta, sin embargo, nada nuevo, limitándose a hacer muy visible y demasiado visible la verdad peligrosa que, en todos los momentos y a todos los niveles, es compañera de la libertad humana; o bien porque está lejos de ser tan importante como parece (habría que interrogarse también con respecto a eso); o finalmente porque no sirve más que de coartada o de medio de presión para llevarnos a decisiones espirituales o políticas ya formuladas desde hace tiempo e independientemente de ella?

Es esta última respuesta la que en principio sugiere el libro de Jaspers. Lo que le preocupa es el fin de la humanidad, pero más todavía el advenimiento del comunismo. De esta forma, llega a esta cuestión práctica: ¿hay que decir «no» a la bomba, si con este «no» se corre el riesgo de debilitar la defensa del «mundo libre»? Y la respuesta es sincera: lo mismo que a los dieciocho físicos alemanes de Gotinga, culpables de haberse pronunciado contra la atribución a Alemania del poder atómico, les dice que no tienen razón, así ve en la tesis de la coexistencia un medio de ilusión y en el neutralismo una invención de intelectuales irresponsables («la idea de que se pueda llegar a una polarización fructífera con el bolchevismo, menosprecia la moral política»). En definitiva, tras habernos propuesto este dilema: salvarse del exterminio total, salvarse de la dominación total, y después de habernos persuadido de que las dos tareas están unidas, nos invita a elegir teniendo en cuenta en qué circunstancias el sacrificio supremo podría coincidir con la exigencia y, sí se puede decir, la esperanza de la razón.

Esa elección es quizá inevitable. Es el más antiguo de los pensamientos. La vida no debe ser preferida a las razones de vivir. La bomba es

un hecho. La libertad es valor y fundamento de todo valor. Cada cual, invitado a escoger, puede, en el momento deseado, preferir el fin a la opresión. Sólo que, allí donde el filósofo liberal, y con él una buena parte de los hombres, habla sin examen ni crítica de totalitarismos, otros —y con ellos una gran parte de los hombres— hablan de liberación y de realización de la comunidad humana en su conjunto. El diálogo se detiene una vez más. El acontecimiento, eje de la historia, no hace cambiar las opciones ni las oposiciones fundamentales. De ahí esa sospecha que cada uno puede alimentar contra el otro: la reflexión sobre el terror atómico no es sino un falso pretexto; lo que se busca no es un pensamiento nuevo, sino consolidar las antiguas situaciones. Desde el momento en que se declara: «Frente a la bomba atómica considerada como el problema de la existencia de la humanidad, no hay más que otro problema que tenga *idéntico valor,* el peligro de la dominación totalitaria», desde ese momento se ha arruinado la tesis del momento de giro decisivo, y se vuelve claro que la humanidad continuará girando en torno a los viejos valores, aunque sea en la eternidad.

Pero quizá haya que expresarse de forma muy diferente. Si el pensamiento recae en sus afirmaciones tradicionales, es que no quiere arriesgar nada de sí mismo en presencia de un acontecimiento ambiguo del que no acierta a decidir lo que significa, con su rostro terrible, con su apariencia de absoluto, acontecimiento desmesurado, pero desmesuradamente vacío, del que no puede decir nada, sino esta banalidad: que más valdría impedirlo. Por un lado, lo que sucede no hay que cargarlo a la cuenta de nuestra desgracia; los hombres quieren saber; su saber no debe soportar límite alguno; el que rechaza las últimas consecuencias de la técnica, debe también rechazar sus primeros signos, y es entonces el hombre mismo, en su libertad, en su devenir, en su relación arriesgada consigo mismo, lo que acabará por rechazar. Nietzsche lo ha expresado con una fuerza incomparable. El conocimiento es peligroso. La voluntad de verdad es una voluntad que puede llegar hasta la muerte. Hipócrita es el sabio que deplora la catástrofe, dado que ésta es una de las posibles salidas de la ciencia. «Hacemos una experiencia sobre la verdad. Quizá la humanidad perecerá por ella. Pues bien, ¡sea!» Comprender el mundo es otorgarse la posibilidad de destruirlo[3], y del mismo modo, conducir al hombre fuera de sus cortapisas es hacerle consciente y poseedor de su inacabamiento infinito, que es ante todo un poder infinito de negación. El riesgo es, pues, inmenso. Pero —y aquí recojo

3. Para comprender lo que hay de legítimo —de parcialmente legítimo— en esta idea, piénsese en lo que significaría la *certeza* de poder destruir el universo mismo. Sería exactamente estar seguro de su existencia determinada y de alguna forma crearla.

una vigorosa expresión de Jaspers— si queremos ser nosotros mismos, debemos también querer que se corra ese riesgo supremo; «si no podemos soportar la prueba, el hombre habrá mostrado que no es digno siquiera de la supervivencia».

¿Qué nos enseña el acontecimiento problemático? Esto: que en la medida en que pone en cuestión la especie humana en su totalidad, es también, gracias a él, la idea de totalidad la que surge visiblemente y por vez primera en nuestro horizonte, sol del que no se sabe si está en su levante o en su poniente; y que esta totalidad la detentamos, pero como poder negativo. He aquí algo que confirma singularmente el Prólogo a la *Fenomenología del espíritu*: el poder del entendimiento es poder absoluto de negación; el entendimiento no conoce sino por la fuerza de separar, es decir, de destruir —el análisis, la fisión—, y al mismo tiempo no conoce más que lo destructible y no está seguro sino de lo que podría ser destruido. Por él, sabemos muy precisamente lo que hay que hacer para que sobrevenga la aniquilación final, pero no sabemos a qué recursos apelar para impedirle sobrevenir. Lo que nos da es el saber de la catástrofe, y lo que predice, prevé y aprehende por una anticipación decisiva es la posibilidad del final. El hombre está, pues, ligado al todo por la fuerza del entendimiento, y el entendimiento está ligado al todo por la negación. De ahí la inseguridad de todo conocimiento, del conocimiento que se apoya en el todo.

Pero reflexionemos un poco más. El acontecimiento problemático del que deberíamos alegrarnos, puesto que nos confirma en nuestras relaciones con la totalidad —cierto es que sólo de una forma negativa— y, también, en nuestro poder sobre el todo —poder, es verdad, sólo de destrucción—, ¿por qué nos defrauda? Es un poder, en efecto, pero por relación al cual quedamos en falta. Un poder que no está en nuestro poder, que indica solamente una posibilidad sin dominio, una probabilidad —démosla como probable-improbable— que no sería nuestro poder, poder en nosotros y poder nuestro, más que si la dominásemos ciertamente. En consecuencia, por el momento, somos tan incapaces de dominarla como de quererla, y por una razón manifiesta: no nos dominamos a nosotros mismos, puesto que esta humanidad, capaz de ser totalmente destruida, no existe aún como un todo. Por un lado, un poder que no es posible, por otro, una existencia —la comunidad humana— que se puede suprimir, pero no afirmar, o que no se podría afirmar de alguna forma sino después de su desaparición y por el vacío, imposible de recuperar, de esa desaparición, por consiguiente algo que no se puede siquiera destruir, dado que eso no existe. Es muy probable que la humanidad no temiera en forma alguna ese poder del

fin, si pudiera reconocer en él una decisión que le pertenece como propia, a condición, pues, de ser su sujeto y no sólo su objeto y sin tener por ello que remitirse a la iniciativa azarosa de algún jefe de Estado que le es hoy tan extraño como pudiera serlo antiguamente al infortunado Esquilo la tortuga que cae del cielo y que le aplasta la cabeza. Constantemente se nos habla de suicidio, se nos dice: heos ahí al fin dueños y soberanos de vosotros mismos, poseedores no sólo de vuestra muerte, sino, en vosotros, de la muerte de todos. Extraño lenguaje que representa puerilmente los millones de seres humanos divididos bajo la especie de un solo individuo, supremo héroe de lo negativo, que delibera, Hamlet último, sobre las razones de darse muerte y que muere por su propia mano para conservar hasta el fin el poder de morir. De suponer que esta imagen del suicidio común tuviera el menor sentido, no lo tendría más que al mostrar a los hombres todo lo que les falta para llegar a esta decisión de una muerte llamada voluntaria cuyo objeto sería el mundo.

Resumamos. El apocalipsis defrauda. El poder de destruir con el que la ciencia nos ha investido es aún muy débil. Podríamos, en todo caso, aniquilar la vida terrestre; no podemos nada sobre el universo. Que esta debilidad nos haga pacientes. Y ni siquiera es cierto que la destrucción radical de la humanidad sea posible; para que lo sea, sería preciso que se reuniesen las condiciones de la posibilidad: la libertad real, la realización de la comunidad humana, la razón como principio de unidad, en otros términos, la totalidad que hay que denominar —en un sentido pleno— comunista.

Sin embargo, el entendimiento ha confirmado la fuerza que le es propia. El entendimiento nos ha situado ante un horizonte mortal, que es el de la comprehensión, y, de ese modo, nos ayuda a comprender a qué estamos expuestos: no a morir universalmente, sino a eludir el saber de esta muerte universal para fracasar en la vulgaridad de un final desprovisto de importancia. El entendimiento nos permite escoger. O bien aceptar desde ahora este final como lo que será cuando haya tenido lugar: un simple hecho del que no hay nada que decir, sino que es la insignificancia misma, algo que no merece ni exaltación ni desesperación, ni incluso atención. O bien esforzarse en elevar el hecho al concepto y la negación vacía a la negatividad. Es en este sentido como el entendimiento dirige —es cierto que de una forma indirecta, pues la elección no le pertenece y le es incluso indiferente— una llamada a la razón. La razón es la totalidad misma en ejercicio, pero como se realiza no por el efecto de alguna buena voluntad tranquila, sino por el antagonismo, la lucha y la violencia, se expone, al realizarse, a

provocar el acontecimiento fuera de razón contra el cual y también, de alguna manera, con ayuda del cual se edifica. De ahí la turbación que esta perspectiva introduce en los viejos pensamientos: no se sabe aún qué decir de ella. Si, por ejemplo, Jaspers, habiéndose propuesto como tarea reflexionar sobre el peligro atómico, no deja en realidad de reflexionar también sobre el «peligro» comunista, es que presiente ciertamente que, por la aproximación de esta totalidad destructora, la humanidad se expone a verse despertada a la idea del todo y como acuciada a tomar conciencia de ello dándole forma, es decir, organizándose y unificándose. Así, para mejor apartarnos de ella, concluye que la bomba atómica y lo que él llama el totalitarismo explosivo no son más que una misma cosa: «son —dice— las dos formas finales de la aniquilación». Pero, por otra parte, cómo no estar sorprendido por la confusión de «la reflexión marxista», frente a este avatar de la totalidad a la que no se acerca sino como un penoso defecto de pensamiento, ora exponiéndose a la acusación de reformismo cuando parece volver a poner en tela de juicio hasta la necesidad de la violencia, de la que se sospecha que lleva en ella las primicias del desastre (lo mismo que otros estarían dispuestos a condenar la ciencia como culpable de ponernos en tan gran peligro), ora apartando, como si se tratase de una inoportuna mosca, la sombra abstracta de este apocalipsis y obstinándose en las costumbres de una tradición y de un lenguaje en los que uno no ve nada que cambiar.

Finalmente, lo que sucede es a la vez decepcionante e instructivo. La razón, a la espera de ella misma e inmovilizada por esta espera, parece no querer sino ganar tiempo y, para ganarlo, le carga al entendimiento con la tarea que ella aún no es capaz de dominar. (De forma que la leyenda que mejor ilustraría el negro cuadro de nuestra época podría ser ésta: espera de la razón que se humilla ante el entendimiento.) El entendimiento es frío y sin temor. No desconoce la importancia de la amenaza atómica, pero la analiza, la somete a sus medidas y, examinando los nuevos problemas que, por sus paradojas, ésta plantea a la estrategia bélica, busca en qué condiciones puede conciliarse, en nuestro mundo dividido, con una existencia viable. Este trabajo es útil, incluso para el pensamiento. Desmitifica el apocalipsis. Muestra que la alternativa de todo o nada que transforma en un poder casi místico el arma del átomo, no es de ningún modo la única verdad de nuestra situación. Muestra que unas pocas bombas no dan el poder y que sólo los jefes de Estado ingenuos y débiles pueden, por la nostalgia de la fuerza que les falta, desear recurrir a esta compensación mágica, como en la Edad Media los pequeños príncipes de pocos recursos recurrían a los alquimistas que, so pretexto de fabricar oro para ellos, acababan arruinándolos. Sí,

esta lección del entendimiento es sabia. Sólo que casi lo es demasiado, porque nos expone a perder el miedo, el que perturba, pero también el que previene[4].

4. Remito aquí al libro de André Glucksmann *Le discours de la guerre* (L'Herne, Paris, 1967) [*El discurso de la guerra*, Anagrama, Barcelona, 1969].

# XII

# GUERRA Y LITERATURA

Quisiera responder brevemente[1]. El cambio que sufrió el concepto de literatura y que en Francia las tentativas señaladas con los nombres de *nouveau roman*, *nouvelle critique*, *structuralisme* han hecho espectacular, no está en relación inmediata con la segunda guerra mundial, ya que estaba en gestación desde hace mucho más tiempo, pero ha encontrado en ella la confirmación acelerada de la crisis fundamental, cambio de época que no podemos aún medir, a falta de un lenguaje para hacerlo. Lo cual equivale a decir: en esa crisis cada vez más profunda, que afecta también a la literatura, la guerra sigue estando presente y, en cierto modo, continúa. Lo que equivale a decir: la guerra (la segunda guerra mundial) no ha sido únicamente la guerra, un suceso histórico como los demás, circunscrito y limitado con sus causas, sus peripecias y sus resultados. Ha sido un *absoluto*. Este absoluto se nombra cuando se pronuncian los nombres de Auschwitz, Varsovia (el gueto y la lucha por la liberación de la ciudad), Treblinka, Dachau, Buchenwald, Neuengamme, Oranienburg, Belsen, Mauthausen, Ravensbrück y tantos otros. Lo que ha ocurrido ahí, el holocausto de los judíos, el genocidio contra Polonia y la formación de un universo concentracionario, es, háblese o no de ello, el fondo de la memoria en cuya intimidad, en adelante, cada uno de nosotros, tanto el más joven como el hombre maduro, aprende a recordar y a olvidar. Si en Francia, en el levantamiento que fue Mayo del 68, momento único y siempre brillante en el curso de una manifestación espontánea, millares de jóvenes revolucionarios han lanzado el

1. Respuesta a la encuesta de una revista polaca: «¿Cuál es, según usted, la influencia que la guerra ha ejercido, después de 1945, sobre la literatura?».

grito: «Todos somos *judíos alemanes*», eso significaba la relación de solidaridad y de fraternidad con las víctimas de la omnipotencia totalitaria, de la inhumanidad política y racista, representada por el nazismo —relación, así pues, con lo absoluto—. De ahí viene también que los libros salidos de esa experiencia, de la que los campos fueron el lugar para siempre sin lugar, hayan conservado su sombría irradiación: no leídos y consumidos a la manera de otros libros, aunque sean importantes, sino presentes como señales nocturnas, advertencias silenciosas. No citaré más que uno, para mí el más sencillo, el más puro y el más cercano a este absoluto del que hace que nos acordemos: *La especie humana*, de Robert Antelme[2].

2. Gallimard, Paris, 1957 [trad. de T. Richelet, Arena Libros, Madrid, ²2001].

## XIII

## EL RECHAZO

En un cierto momento, frente a los acontecimientos públicos, sabemos que debemos rechazar. El rechazo es absoluto, categórico. No discute ni hace oír sus razones. Es en lo que es silencioso y solitario, incluso cuando se afirma, como le es preciso, a pleno día. Los hombres que rechazan y que están unidos por la fuerza del rechazo saben que no están aún juntos. El tiempo de la afirmación común les ha sido arrebatado precisamente. Lo que les queda es el irreductible rechazo, la amistad de ese NO cierto inquebrantable, riguroso, que les mantiene unidos y solidarios.

El movimiento de rechazar es raro y difícil, aunque idéntico en cada uno de nosotros, desde el momento en que lo hemos captado. ¿Por qué difícil? Es que hay que rechazar no sólo lo peor, sino una apariencia razonable, una solución que se diría feliz. En 1940 el rechazo no tuvo que ejercerse contra la fuerza invasora (no aceptarla caía de su peso), sino contra esa probabilidad que el viejo hombre del armisticio, no sin buena fe ni justificaciones, pensaba poder representar. Dieciocho años después, la exigencia del rechazo no se ha producido a propósito de los sucesos del 13 de mayo (que se rechazaban por sí mismos), sino frente al poder que pretendía reconciliarnos honrosamente con ellos, por la sola autoridad de un nombre.

Lo que rechazamos no es fútil ni irrelevante. Es precisamente por eso por lo que el rechazo es necesario. Hay una razón que no aceptaremos ya, hay una apariencia de sabiduría que nos inspira horror, hay una proposición de acuerdo y de conciliación que no escucharemos ya. Una ruptura se ha producido. Nos han obligado a volver a esa franqueza que no tolera ya la complicidad.

Cuando rechazamos, rechazamos por un movimiento sin desprecio, sin exaltación, y anónimo, en lo que cabe, pues el poder de rechazar no se realiza partiendo de nosotros mismos, ni sólo en nuestro nombre, sino a partir de un comienzo muy pobre que pertenece ante todo a los que no pueden hablar. Se dirá que hoy día es fácil rechazar, que el ejercicio de ese poder entraña pocos riesgos. Sin duda, es verdad para la mayor parte de entre nosotros. Yo creo, sin embargo, que rechazar no es nunca fácil, y que debemos aprender a rechazar y a mantener intacto, por el rigor del pensamiento y la modestia de la expresión, el poder de rechazo que en adelante cada una de nuestras afirmaciones debería verificar[1].

1. Excepcionalmente, indico cuándo y dónde fue publicado este breve texto por primera vez: en octubre de 1958, en el número 2 de *14 Julliet*. Fue escrito pocos días después de que el general De Gaulle volviese al poder, alzado, esta vez, no por la Resistencia, sino por los mercenarios.

# XIV

# DESTRUIR

• *Destruir*: le ha correspondido a un libro (¿es un «libro», una «película»?, ¿el intervalo entre los dos?) entregarnos esa palabra como palabra desconocida, propuesta por un lenguaje muy diferente cuya promesa sería: un lenguaje que quizá no tiene más que decir[1] que esa palabra. Pero oírla es difícil, para nosotros, que formamos aún parte del mundo antiguo. Y, al oírla, también nos oímos a nosotros mismos, con nuestra necesidad de seguridad, nuestras certezas posesivas, nuestras pequeñas aversiones, nuestros largos resentimientos. Destruir es, pues, en el mejor de los casos, el consuelo de una desesperación, una consigna que vendría únicamente a calmar en nosotros las amenazas del tiempo.

¿Cómo oírla, y sin servirnos de los vocabularios que un saber, por lo demás legítimo, pone a nuestra disposición? Digámoslo tranquilamente: hay que amar para destruir, y el que pudiera destruir por un puro movimiento de amar, no heriría, no destruiría, daría únicamente, entregando la inmensidad vacía en que destruir llega a ser una palabra no privativa, no positiva, la palabra neutra que acarrea el deseo neutro. *Destruir*. No es más que un murmullo. No un término único, glorificado por su unidad, sino una palabra que se multiplica en un espacio enrarecido y que pronuncia, anónimamente, cierta joven figura venida de un lugar sin horizontes, juventud sin edad, de una juventud que la hace muy vieja o demasiado joven para parecer únicamente joven. Así, los griegos saludaban en cada muchacha adolescente la espera de una palabra oracular.

1. Remito ante todo al libro *Détruire dit-elle*, de Marguerite Duras (Minuit, Paris, 1969) [*Destruir, dice*, trad. de J. Bignozzi, Tusquets, Barcelona, 1991].

• *Destruir.* Cómo resuena: dulce, tierna, absolutamente. Una palabra —infinitivo marcado por el infinito— sin sujeto; una obra —la destrucción— que se realiza por la palabra misma; nada que nuestro conocimiento pueda recuperar, sobre todo si espera de ella posibilidades de acción. Es como una claridad en el corazón; un secreto repentino. Nos lo confían para que, al destruirse, nos destruya para un futuro por siempre separado de todo presente.

• ¿Personajes? Sí, están en actitud de personajes, hombres, mujeres, sombras, y, sin embargo, son *puntos de singularidad,* inmóviles, aunque el trayecto de un movimiento en un espacio enrarecido, en ese sentido de que en él no pueda suceder casi nada, se traza de unos a otros, trayecto múltiple por el que, fijos, no cesan de cambiarse e, idénticos, de cambiar. Espacio enrarecido que el efecto de rareza tiende a hacer infinito hasta el límite que no lo acota.

• Seguramente, lo que ahí sucede, sucede en un lugar que podemos nombrar: un hotel, un parque y, más allá, el bosque. No interpretemos. Es un lugar del mundo, de nuestro mundo: todos hemos estado en él. Sin embargo, aunque abierto por todos lados gracias a la naturaleza, está estrictamente delimitado e incluso cerrado: sagrado en el sentido antiguo, separado. Allí, antes de que comience la acción del libro, la interrogación de la película, parece que la muerte —una cierta forma de morir— haya hecho su obra, introduciendo en ella el ocio mortal. Todo está allí vacío, ausente en relación a las cosas de nuestra sociedad, ausente en relación a los sucesos que parecen producirse allí: comidas, juegos, sentimientos, palabras, libros que no se escriben, no se leen, e incluso las noches que pertenecen, en su intensidad, a una pasión ya fallecida; nada allí es confortable, puesto que nada puede ser allí completamente real ni completamente irreal: como si la escritura escenificase, sobre un fascinante fondo de ausencia, apariencias de frases, restos de lenguaje, imitaciones de pensamiento, simulaciones de ser. Presencia que no sostiene ninguna presencia, aunque fuera venidera, aunque fuera pasada; olvido que no supone nada olvidado y que está desligado de toda memoria: sin certezas, nunca. Una palabra, una sola palabra, última o primera, interviene allí con todo el discreto brillo de una palabra traída por los dioses: *destruir.* Y aquí, recuperamos la segunda exigencia de esa palabra nueva, pues si hay que amar para destruir, también, antes de destruir, hay que estar liberado de todo, de sí, de las posibilidades vivas y también de las cosas muertas y mortales, por la muerte misma. Morir, amar: sólo entonces podremos aproximarnos a la destrucción capital, aquella a la que la verdad extraña (tan neutra como deseable, tan violenta como alejada de todas las potencias agresivas) nos destina.

• ¿De dónde vienen? ¿Quiénes son? Sin lugar a dudas, seres como nosotros: no hay otros en ese mundo. Pero, en efecto, seres ya radicalmente destruidos (de ahí la alusión al judaísmo), sin embargo, tales que, esta erosión, esta devastación o este movimiento infinito de morir que existe en ellos como el único recuerdo de sí mismos (en éste con la fulguración de una ausencia por fin revelada, en aquél por la lenta progresión aún inacabada de una duración y, en la joven, por su juventud, pues ella es puramente destruida por su relación absoluta con la juventud), lejos de dejar cicatrices fatales, les han liberado para la dulzura, para la atención a los demás, el amor no posesivo, no particularizado, no limitado: liberados para todo eso y para la palabra singular que contienen uno y otro, habiéndola recibido de la más joven, la adolescente nocturna, aquella que, sólo ella, puede «decirla» con una perfecta verdad: *destruir, dice.*

A veces, evocan misteriosamente lo que podían ser para los antiguos griegos, siempre al mismo nivel que ellos, tan familiares como extraños, tan cercanos como lejanos, los dioses: dioses nuevos, libres de toda divinidad, todavía y siempre por venir, aunque salidos del más antiguo pasado, hombres, pues, solamente sustraídos a la gravedad humana, a la verdad humana, pero no al deseo, ni a la locura que no son rasgos humanos. Dioses quizá, en su múltiple singularidad, su desdoblamiento no visible, esa relación consigo mismos en la noche, el olvido, la sencillez compartida de *eros* y *thanatos*: muerte y deseo por fin a nuestro alcance. Sí, los dioses, pero, según el enigma de trueque divino que, antes de la risa final, en la inocencia absoluta a la que nos hacen acceder, les lleva a designar a su joven compañera como la que está *loca* por esencia, loca más allá de todo saber de la locura (la misma figura quizá que Nietzsche, desde el fondo de su propio delirio, designaba con el nombre de Ariadna).

• Leuca: Leucade: la brillantez de la palabra «destruir», esa palabra que brilla pero no ilumina, aunque fuera bajo el cielo vacío, siempre devastado por la ausencia de los dioses. Y no pensemos que una palabra como ésa, ahora que la hemos pronunciado, pueda pertenecernos o sernos admisible. Si «el bosque» no es nada más, sin misterio ni símbolo, no es otra cosa que el *límite* imposible de transgredir, no obstante siempre franqueado como infranqueable, de ahí es —el lugar sin lugar, el exterior— de donde proviene, en el estrépito del silencio (tal era Dioniso, el más tumultuoso, el más silencioso), apartada de toda significación posible, la verdad de la palabra extraña. Viene a nosotros desde lejos, con el inmenso rumor de la música destruida, al venir, quizá engañosamente, también como el comienzo de toda música. Algo, la soberanía

misma, desaparece aquí, sin que podamos decidir entre aparición y desaparición, ni decidir entre el miedo y la esperanza, el deseo y la muerte, el final y el comienzo de los tiempos, entre la verdad del retorno y la locura del retorno. No es sólo la música (la belleza) la que se anuncia como destruida y no obstante renaciente: es, más misteriosamente, a la *destrucción como música* a lo que asistimos y en lo que tomamos parte. Más misteriosamente y más peligrosamente. El peligro es inmenso, la aflicción será inmensa. ¿Qué será de esa palabra que destruye y se destruye? No lo sabemos. Sólo sabemos que corresponde a cada uno de nosotros llevarla, desde ahora en adelante, a nuestro lado con la joven compañera inocente, la que da y recibe la muerte como eternamente.

# XV

# LA PALABRA VANA

No haré aquí «obra de crítico». Hubiera incluso renunciado, por un movimiento sobre el que no tengo por qué explicarme, a toda palabra que pudiera parecer de comentario si no recordase algunas palabras que me dijo, poco antes de su muerte, Georges Bataille sobre *El charlatán:* este relato le parecía uno de los más turbadores que hayan sido escritos; lo sentía cercano a sí, como está cercana una verdad que resbala y os arrastra en el deslizamiento; fue quizá una de sus últimas lecturas, pero como él mismo no tenía casi ya el deseo de escribir, me preguntó, sabiendo cuánto me conmovía este relato, a mí también, si no se me ocurriría un día hablar de él. Guardé silencio. A ese silencio que nos es común hoy, pero que soy el único en recordar, debo tratar de responder dando como una continuación a aquella conversación.

*El charlatán* es un relato hechizador y, no obstante, sin magia[1]. Diré, ante todo, que es para nosotros, para las gentes de una era sin ingenuidad, el equivalente de una historia fantasmal. Algo espectral lo habita; juega en él un movimiento del que nacen todas las apariciones. Pero hay que entenderlo en sentido estricto: un puro relato fantasmal del que hasta el fantasma está ausente, de forma que el que lo lee no puede permanecer ajeno a tal ausencia y es requerido, ya para sostenerla, ya para desvanecerla, ya para sostenerla desvaneciéndose en ella por un juego de atracción y repulsa del que no sale intacto. Pues lo que viene a obsesionarnos no es tal o cual figura irreal (que prolonga más allá de la vida

1. L. R. des Forêts, *Le bavard*, Gallimard, Paris, 1973 [*El charlatán*, trad. de J. A. Guerrero Reyna, Arena Libros, Madrid, 2003].

el simulacro de la vida), es la irrealidad de todas las figuras, irrealidad tan extensa que afecta tanto al narrador como al lector y, finalmente, al autor en sus relaciones con todos aquellos a quienes podría hablar a partir de ese relato. Me parece que al entrar en ese espacio en que cada acontecimiento está duplicado por su ausencia y donde el vacío mismo no es evidente, sólo alcanzamos a oír una leve risa sarcástica cuyo eco —el tierno eco— no se distingue de alguna queja, ella misma apenas distinta de un ruido insignificante o de una ausencia insignificante de ruido. Sin embargo, cuando todo ha desaparecido tras una despedida amarga, queda un libro, huella que no se borra, recompensa y castigo del hombre que ha querido hablar en vano.

El relato se titula *El charlatán*, lo cual podría ser el título de un fragmento de La Bruyère, pero *El charlatán* no es el retrato del charlatán. Tampoco estamos en presencia de uno de esos personajes de Dostoievski, habladores inveterados que, con un deseo de confidencia provocativa, se hacen pasar en todo instante por lo que son a fin de mejor callarlo, aunque la fuerza extenuante de las *Memorias del subsuelo* surja aquí a menudo. En nuestro caso nos inclinamos más, buscando algún punto de apoyo, por evocar ese movimiento que atraviesa la obra de Michel Leiris y particularmente esa página de *L'Age d'homme* en que el escritor no encuentra otra razón a su propensión a escribir que la negativa a no decir nada, mostrando que la palabra más irreprimible, la que no conoce límite ni fin, tiene como origen su propia imposibilidad. En nuestro caso, el narrador, cuando nos invita de una forma muy tendenciosa a indagar quién es, nos describe a unos individuos que experimentan la necesidad de expresarse y, sin embargo, no tienen nada que decir y quizá a causa de eso dicen mil cosas, sin preocuparse por el sentimiento del interlocutor, sin el que no podrían, no obstante, pasar. ¿En qué radica la diferencia entre los dos textos? El charlatán dice «yo», y Michel Leiris también dice «yo». El charlatán es el narrador. El narrador es, a primera vista, el autor. Pero ¿quién es el autor? ¿Cuál es el estatuto de ese «yo» que escribe, y que escribe en nombre de un «yo» que habla? ¿Qué hay entre ellos en común, admitiendo que, durante todo el curso del relato, la relación de uno con el otro y la significación de uno y otro no cambian? Aparentemente el «yo» de Michel Leiris resiste mejor. Conservamos la impresión de poder interrogarlo e incluso de poder pedirle cuentas; alguien está allí, que responde de lo que afirma; hay una promesa y como un juramento de decir verdad, de donde sacamos para nosotros mismos fe y certeza. Incluso si, en su tarea indefinida de verdad, la autobiografía juega el más peligroso juego con las palabras y se hunde, a reserva de extraviarse en él, en el espesor del espacio lingüístico, incluso si ya nada suyo se manifiesta bajo una luz aún per-

sonal, sin embargo, permanece el pacto, que la dificultad de la tarea y su movimiento ilimitado refuerzan. En este sentido, Michel Leiris nos hace donación, a nosotros lectores, de la seguridad de la que se priva. En eso consiste su generosidad: nosotros encontramos nuestro confort —nuestro suelo— allí donde él mismo se expone y quizá perderá pie.

Sospecho en un libro como *El charlatán* un nihilismo casi infinito, y que hasta se cuela por la sospecha por la que se querría delimitarlo. Sucede que es el nihilismo de la ficción reducida a su esencia, mantenida lo más ceñida posible a su vacío y a la ambigüedad de ese vacío, incitándonos no a inmovilizarnos en la certeza de la nada (sería un reposo demasiado fácil), sino a unirnos, por la pasión de lo verdadero, a lo no-verdadero, ese fuego sin luz, esa parte del fuego que consume la vida sin iluminarla. El respeto de la ficción, la consideración de la fuerza que hay en ella, fuerza ni seria ni frívola, el poder indefinido de expansión, de desarrollo, e indefinido de restricción y de reserva, que le pertenece, su aptitud a contaminarlo y a purificarlo todo, a no dejar nada intacto, ni siquiera el vacío donde uno quisiera complacerse, esto es lo que habla a través de un libro como ése y lo que hace de él un libro embustero y traidor, no porque nos fuera a atacar como traidor, sino, al contrario, porque se denuncia sin cesar en sus argucias y su traición, exigiendo de nosotros, a causa del rigor que vemos en él, una complicidad sin límite que, al final, cuando nos hemos comprometido, anula despachándonos.

De ahí, vuelvo a ello, el carácter espectral de la historia y, sin duda, de toda historia que intente reunirse en su centro: relato del relato. Esta ambigüedad —la presencia fantasmática— tiene diversos niveles o aspectos. Los designo sin método, como los encuentro en mi recuerdo. Todo empieza por el fraude que introduce el modo de narración en primera persona. Nada más seguro que la evidencia del «yo». Vivir en primera persona, tal como hacemos todos ingenuamente, es vivir bajo la garantía del *ego*, cuya íntima trascendencia nada parece poder atacar. Pero el «yo» del charlatán, si nos atrae insidiosamente, es por su falta por lo que nos atrae. No sabemos ni a quién pertenece ni de quién atestigua. Siendo un yo que relata, se disgrega apenas comienza a constituirse en torno suyo un mundo con materiales sólidos. Cuanto más nos convence de su realidad (y de la realidad de las experiencias patéticas de las que nos hace confidencia), tanto más se irrealiza; cuanto más se irrealiza, tanto más se purifica y de esta forma se afirma según el modo de autenticidad que le es propio; y cuanto más, finalmente, nos embauca tanto más en esta mistificación nos vuelve hacia nosotros mismos y se entrega a nosotros, que carecemos de crédito para sostener juicio alguno de valor o de existencia sobre lo que sucede. Y, notémoslo,

no es porque sea un fabulador, que inventa no se sabe qué historias para alimentar su pasión charlatana, por lo que el yo del charlatán se deshace y nos defrauda, sino porque ese yo-mismo es ya para él mismo una fábula y debe contarnos historias, tratando de recobrarse en ellas y de retenernos con ellas, guardando oscura relación con lo verdadero por la indecisión de su propia mentira. Cuando la franqueza se convierte en acto de falsedad, cuando el jugador hace trampas manifiestamente a fin de denunciarse como tramposo, pero quizá también para hacer de la evidencia una trampa, hay que pensar realmente en el genio maligno bajo cuya sospecha no hay nada en nosotros que entonces no sucumba, pensamiento que esa sospecha misma nos prohíbe pensar verdaderamente.

Sucede que, a un nivel diferente, la ambigüedad reaparece y actúa. El charlatán es un hombre solo, más solo que si estuviera encerrado en la soledad de un silencio. Es un mudo que da expresión a su mutismo gastándolo en palabras y desgastando la palabra a fuerza de falsas apariencias. Pero su «yo» es tan poroso que no puede retenerse en sí; hace silencio por todas partes, silencio que charla para mejor ocultarse y mejor hacer burla de sí. Sólo que esta soledad necesita encontrar a quien hablar. Le es preciso alguien que oiga, complaciente y tácito, capaz de orientar por su atención hacia un punto determinado la oleada de las palabras que de otro modo no fluiría. Intercambio muy equívoco. Ante todo, no hay intercambios. No se pide al que escucha que tome parte en la conversación, muy al contrario; se le pide únicamente volverse hacia..., interesarse en..., y ni siquiera eso: simular interés y un interés cortésmente mesurado; el que escucha excesivamente indispone al hombre que no quiere sino charlar; es decir, hablar de más, con una superfluidad sobre la que no se ilusiona ni pretende hacerse ilusión. El charlatán no deja de decir que no es más que un charlatán, y en el fondo no dice nunca otra cosa, ya sea para anticiparse y desviar el reproche, ya sea por una necesidad de identificarse con una palabra sin identidad, como si deseara anular su relación con otro en el momento en que le hace existir, recordando (implícitamente) que si se confía, es por una confidencia inesencial, dirigida a un hombre inesencial, por medio de un lenguaje sin responsabilidad y que rehúsa toda respuesta. De ahí el malestar del «interlocutor», quien también se siente de sobra, indiscreto, culpable, privado de ser y privado de todo poder de rehacerse, alejándose, pues sabido es que no se abandona a un charlatán; es hasta una de las raras experiencias de eternidad, reservadas al hombre cotidiano.

En esta conversación infinita, el otro, flanqueando al hablador infatigable, no es verdaderamente otro; es un doble; no es una presencia,

es una sombra, un vago poder de oír, intercambiable, anónimo, el socio con quien no se forma sociedad. Ahora bien, por la presión de la narración charlatana, el doble que en ella representa ese papel lo es por doble título, puesto que no es sólo oyente, sino lector, y lector de una historia en la que se ve ya representado como pseudopresencia, presencia mentida y, finalmente, mentirosa, reflejo de un reflejo en un espejo de palabra. Así (se juzgará) es cualquier lector. El lector de todo libro es para el autor el compañero desdichado a quien no se pide más que no hablar, sino estar allí, a distancia y guardando las distancias, pura mirada, es decir, mero acuerdo sin historia y sin personalidad. Al leer *El charlatán* —pues nosotros somos ese lector que duplica a un doble y lo desdobla en escritura por un acto de repetición que solicita, vagamente, alguien que pueda a su vez repetirlo y ponerse a su vez en busca de un repetidor quizá definitivo—, parece a menudo que el monólogo delirante, rabioso y domeñado, donde todo está hecho para irritar y seducir, decepcionar y apasionar, más tarde apasionar por la confesión que defrauda, alternancia de un sentido que se entrega y de un sentido que se recobra hasta la borradura final, él mismo poco borrable, este monólogo, al que el relato de Camus *La caída* parece haber tomado prestado algo, nos da la idea más fuerte de las ambiguas relaciones entre lector y autor. Relaciones perversas y que lo son desde el comienzo, si todo permite presentir que el hombre que habla (y por debajo escribe) no tiene otro confidente que él mismo. «Me suelo mirar al espejo.» Estas primeras palabras revelan mucho: no sólo que el hombre que nos habla no habla más que para sí, sino también que el hombre que aquí se habla de la forma en que uno se mira, palabra apenas dividida y, por ello, sin esperanzas de unidad, está en busca de su diferencia, diferencia que no le vuelve diferente más que de él mismo, sobre un fondo de indiferencia donde todo se expone a perderse.

Creo que hay que precisarlo: casi no existe obra que, mediante las triquiñuelas de una técnica sutil, acertase mejor a introducir, a título de personaje, al lector de esos relatos en los relatos mismos; hay en ellos tendida una trampa donde aquel se engancha, caiga o no. Pienso, sobre todo, en el texto titulado *Dans un miroir*[2]. Lo mismo que de la realidad no conocemos más que lo que de ella nos ofrece el niño-adolescente en la versión ficticia que redacta en honor de su prima (adulta), que representa en ella un papel preponderante y que no puede por menos de reconocerse en ella al negarlo, lo mismo que ésta, lectora de la ficción,

2. En L. R. des Fôrets, *La chambre des enfants*, Gallimard, Paris, 1960.

invierte en un cierto momento las posiciones respectivas de los personajes y revela que el joven redactor, en apariencia espectador irreverente pero objeto, se ha puesto ficticiamente en escena bajo el nombre de uno de los principales autores de la historia (a fin de, por esta comunicación indirecta, dar mejor a conocer sus deseos secretos, sin confesarlos), así también el lector del conjunto no puede mantenerse a distancia, aunque no fuera más que porque le es preciso decidir sobre el sentido de lo que ve «en el espejo», y lo que ve es, además, lo que desea, lo que le repugna ver allí, su propensión al rechazo mismo.

Sin embargo, si un movimiento tan malicioso no se nos manifiesta sólo como una hábil estratagema y si nos sentimos cogidos en un juego no sólo refinado sino angustioso, es porque las relaciones anudadas por el autor con el lector, relaciones que yo calificaría de estrangulación, donde cada cual, sin parecerlo y con fría cortesía, agarra al otro por la garganta, son en principio relaciones del autor consigo mismo, un medio para él verse tal como se vería si, en lugar de escribir, leyera y, al leer, se leyera a sí mismo. Pero esto no es posible. En el límite, una vez terminada la obra, el que la ha acabado se siente expulsado de ella, remitido al exterior y en lo sucesivo incapaz de encontrar acceso a ella, no teniendo por lo demás ya ganas de acceder a ella. Es sólo en el curso de la tarea de realización cuando el poder de leer es aún muy interior a la obra que se hace, cuando el autor, siempre inexistente, puede desdoblarse en un lector todavía por venir y tratar, indirectamente de ese testigo oculto, de verificar lo que sería el movimiento de las palabras recuperado por otro que no sería otra vez sino él mismo, es decir, ni uno ni otro, sino la sola verdad del desdoblamiento. De ahí, en el curso de esos relatos, no obstante poco extensos, una inversión constante de perspectivas que los prolonga indefinida aunque irrealmente, como si todo fuera visto —oído— por una existencia virtual sobre cuya identidad uno no puede opinar, puesto que ella no tiene casi identidad y escapa en todo caso a aquél, el narrador, que podría recuperarse en ella.

De ahí también —particularmente en *Une mémoire démentielle*— la distancia que se ahonda sin cesar, y al mismo tiempo se suprime, entre lo que fue, la tentativa por recordarlo, la decisión de fijarlo por escrito, y después, a cada uno de esos niveles, el desdoblamento de los diversos actos en otra realidad, realidad segunda, que se puede decir meramente negativa, aunque decisiva. (Lo que fue quizá no sucedió, quizá no fue más que soñado, pero, como tal, no sucedió menos; lo que la memoria perdió no está sólo olvidado, sino que encuentra en el imposible recuerdo y el imposible olvido la medida misma de lo inmemorable, como si olvidar fuera en este caso la única manera exacta de conservar como memoria lo que quizá no fue; finalmente, la presunción del escritor,

cuando en cierto momento sacrifica la búsqueda infinita de lo verdadero —la evocación del acontecimiento original— al remate de una obra capaz de durar, esta forma de prolongar orgullosamente bajo la especie de un libro duradero un no-recuerdo desaparecido para siempre y, por lo demás, destinado a permanecer secreto y silencioso —el acto mismo de guardar silencio—, es también una forma de permanecer fiel a lo que hubo de perpetuo en la obsesión primera, por consiguiente de reproducirla, a no ser que ella constituya su retractación o su justificación.)

El antagonismo que, en *El charlatán*, opone el narrador al oyente, no es sólo una oposición de funciones incompatibles, aunque inseparables; este antagonismo apariencial tiene su origen más profundamente en el doble juego de la palabra, y ahí es, me parece, donde nos acercamos a uno de los centros del relato. Charlar es la vergüenza del lenguaje. Charlar no es hablar. La charla importuna destruye el silencio a la vez que impide la palabra. Cuando se charla, no se dice nada verdadero, aunque no se diga nada falso, pues no se habla verdaderamente. Esta palabra que no habla, palabra de diversión que va de un lado a otro, por medio de la cual se pasa de un tema a otro sin que se sepa de qué va la cuestión, hablando en igual forma de todo, de cosas llamadas serias, de cosas llamadas insignificantes, en idéntico movimiento de interés, precisamente porque se da por sentado que no se habla de nada, esa manera de decir, huida ante el silencio o huida ante el temor de expresarse, es el objeto de nuestra constante reprobación. A decir verdad, todo el mundo charla, pero todo el mundo condena el charloteo. El adulto se lo dice al niño: no eres más que un charlatán; como lo masculino se lo dice a lo femenino, el filósofo al hombre vulgar, el político al filósofo: charloteo. Este reproche todo lo interrumpe. Siempre me ha llamado la atención la aprobación solícita y cautivada concedida universalmente a Heidegger cuando éste, so pretexto de análisis y con el vigor sobrio que le es propio, ha condenado la palabra inauténtica. Palabra despreciada, que no es nunca la del «yo» resuelto, lacónica y heroica, sin la no-palabra del «se» irresponsable. Se habla. Eso quiere decir: nadie habla. Eso quiere decir: vivimos en un mundo donde existe la palabra sin sujeto que la hable, civilización de habladores sin palabra, de charlatanes afásicos, de informadores que refieren y no se pronuncian, de técnicos sin nombre ni decisión. Esta palabra desacreditada arrastra en el descrédito que la flagela al juicio que se hace sobre ella. El que trata al otro de charlatán se vuelve sospechoso de una charla peor, pretenciosa y autoritaria. La referencia a lo serio, que exige que no se hable sino con pleno conocimiento, en relación con la gravedad, o que, si no, no se hable, sino que se comience solamente a hablar, pronto aparece como una tentativa por

clausurar el lenguaje; se trata de interrumpir las palabras so pretexto de devolverlas a su dignidad; se impone silencio porque se posee el derecho exclusivo a hablar; se denuncia la palabra vana y se la sustituye por la palabra tajante que no habla, sino que ordena.

*El charlatán* nos fascina, nos inquieta. Pero esto no es porque represente, a título de figura simbólica, la nulidad charlatana propia de nuestro mundo, es porque nos hace presentir que, una vez metido en ese movimiento, la decisión de salir de él, la pretensión de haber salido de él le pertenece ya y porque esta inmensa erosión previa, ese vacío interior, esa contaminación de las palabras por el mutismo y del silencio por las palabras, designan quizá la verdad de toda lengua, y particularmente del lenguaje literario, la que encontraríamos si tuviéramos la fuerza de ir hasta el final, con la resolución de abandonarnos, rigurosa, metódica, descuidadamente, al vértigo. *El charlatán* es esta tentativa. De ahí la lectura oscilante que nos impone. Ciertamente charlar no es escribir. El charlatán no es ni Dante ni Joyce. Pero ocurre que quizá el charlatán no es nunca bastante charlatán, lo mismo que el escritor es siempre alejado de la escritura por el ser que le hace escritor. Charlar no es aún escribir. Y, sin embargo, pudiera ser que las dos experiencias, infinitamente separadas, sean tales que cuanto más se acerquen a sí mismas, es decir, a su centro, esto es, a la ausencia de centro, tanto más se hagan indiscernibles, aunque siempre infinitamente diferentes. Hablar sin comienzo ni fin, dar palabra a ese movimiento neutro que es como el todo de la palabra, ¿es hacer obra de charla, es hacer obra de literatura?

Esta posibilidad infinitamente hablante que nos abriría, dice André Breton, el inagotable murmullo; la infinita repetición que, una vez alcanzada, no permite ya detenerse, como si la palabra misteriosamente perdiera la palabra, no diciendo ya nada, hablando sin decir nada y siempre volviendo a comenzar, ¿qué es lo que nos autoriza a exaltar la una bajo el nombre de inspiración, a denunciar la otra como palabra alienada? ¿O quizá es la misma, que unas veces es una maravilla de autenticidad; otras, un falso pretexto mistificador; en ocasiones, la plenitud del encantamiento del ser; otras más, el vacío de la fascinación de la nada? La una es la otra. Pero una no es otra. La ambigüedad es la última palabra de ese tercer lenguaje que hay necesariamente que inventar si se quiere juzgar o simplemente hablar de esas dos posibilidades, las dos tales que ocupan todo el espacio y todo el tiempo, universo y antiuniverso coincidentes hasta el punto de que no sabemos nunca cuándo pasamos del uno al otro, en cuál vivimos, en cuál morimos, sabiendo, sin embargo, que el único medio de decidir sobre él es preservar la indecisión y aceptar la exigencia ambigua que prohíbe zanjar de una vez por todas entre lo «bueno» y lo «malo» infinito. Es posible que haya

una palabra auténtica y una palabra inauténtica; pero la autenticidad entonces no estaría ni en una ni en otra; estaría en la ambigüedad de ambas, ambigüedad ella misma infinitamente ambigua. Es por lo que la palabra que se hace pasar por manifiestamente auténtica, palabra seria y donde habla el espíritu de seriedad, es en principio aquella hacia la que se dirige nuestra sospecha, incluso si, por esta sospecha, perdemos el poder de romper con la fatalidad del equívoco cotidiano, fatalidad que, al menos, nos es común con todos.

No penetraré más en la lectura de *El charlatán.* Cada uno debe poder proseguirla por su cuenta relacionándola con lo esencial que le es propio. Menos aún trataría de esclarecerlo por la lectura de los demás relatos reunidos en *La chambre des enfants,* aunque todos esos textos, separados y como únicos, forman un conjunto trabado donde está presente el tema de la infancia; es decir, el tema de la imposibilidad de hablar. Pero un rasgo me llama la atención, y quisiera decir por qué me parece decisivo: cómo hay tantas palabras obstinadas en no ser más que palabras, discurso que agota sus recursos contra sí mismo, cómo esa extensión verbal hace sitio de repente a algo que no habla ya sino que se ve, un lugar, un rostro, la espera de una evidencia, el escenario aún vacío de una acción que no será nada más que el vacío manifestado. Sí, nada más sorprendente: aquí, el acantilado bajo la claridad de un final de la tarde, el cabaret lleno de humo, la jovencita, el jardín bajo la nieve, los jóvenes seminaristas que cantan invisiblemente tras los muros desde un lejano pasado, lugares reducidos, circunscritos y de ningún modo excepcionales, pero tales que sólo una inmensa visión podría dar idea de su medida. Algo infinito se ha abierto, para siempre inmóvil y silencioso. Es como si el vacío de las palabras vacías, habiéndose vuelto de alguna forma visible, diera lugar al vacío de un lugar vacío y produjera el claro entre nubes. Momento prodigioso, sin prodigios, equivalente espectral del silencio y quizá de la muerte, no siendo ésta sino la pura visibilidad de lo que escapa a toda aprehensión, así pues a toda mira, silencio, palabra y muerte por un instante reconciliados (comprometidos) en el canto. Después de lo cual, después de esta mirada de Orfeo, se precisa una hecatombe de palabras, lo que el charlatán llama su crisis, crisis ficticia y crisis narrativa, para perpetuar el instante y enseguida anularlo reduciéndolo al recuerdo de un incidente irrisorio, recuerdo que para mejor destruirse se hace pasar por inventado, cargado y arruinado por la invención.

Añadiré aún una observación a fin de indicar, distinguiéndolo de los demás relatos, lo que es particular de *El charlatán*: el movimiento que lo arrastra, una especie de violencia burlona, un furor, una potencia de

estrago y rabia, el esfuerzo para realizar la abertura. Por ese movimiento designaba Georges Bataille las obras novelescas con que le hubiera gustado ocuparse. Cito lo que ha escrito sobre ello:

> El relato que revela las posibilidades de la vida no llama forzadamente, pero reclama un momento de *rabia,* sin el cual su autor estaría ciego para esas posibilidades *excesivas.* Lo creo: sólo la prueba sofocante, imposible, da al autor el medio de lograr la visión lejana, esperada por un lector cansado de los cercanos límites impuestos por las convenciones. ¿Cómo ocuparnos con libros a los que, sensiblemente, el autor no ha sido forzado?

El poder de revelación de la obra de Louis René des Forêts está unido a esta coacción que el autor sufrió para escribirlo, donde algo imposible ha venido a él y que nosotros acogemos a nuestra vez en ocasiones como una llamada exigente y obligatoria, pero a veces también (ahí está el misterio y el escándalo de lo escrito) como la venida de una alegría, la afirmación de una dicha, desolada y arrebatadora[3].

3. Recordaré esta anotación de Kafka en su *Diario*, donde me parece que hace alusión a una de las verdades ocultas en el relato que acabamos de leer: «Lo que ha dicho Milena de la felicidad de charlar con las personas, sin poder comprender plenamente la verdad de lo que decía (hay también un triste orgullo justificado). ¿Quién otro más que yo podría complacerse en charlar?». [Cf., en castellano, F. Kafka, *Diarios (1910-1923)*, ed. de M. Brod, trad. de F. Formosa, Lumen, Barcelona, 1990.]

## XVI

## COMBATE CON EL ÁNGEL

El esfuerzo de Michel Leiris para poner en relación, mediante una obra literaria de la que es el único tema, lo que él es y la verdad de lo que es, supone una tentativa quizá loca, quizá ejemplar. Desde el mero punto de vista de la historia de los géneros, es ya notable que después de tantos libros consagrados a la autobiografía, y cuando los escritores, desde hace algunos siglos, no parecen ocupados más que en hablar de sí mismos y en hacer su propio relato, haya surgido una posibilidad nueva. ¿Cómo puede uno hablar de sí mismo? De san Agustín a Montaigne, de Rousseau a Gide, de Jean-Paul a Goethe, de Stendhal a Léautaud, de Chateaubriand a Jouhandeau, asistimos a intentos que nos extrañan, nos seducen, nos persuaden de su perfecto resultado, pero en modo alguno de su verdad, por la que, por lo demás, no estamos interesados. Sin embargo, nos interesa. No estamos desinteresados en esa necesidad que ha llevado a tantos hombres importantes a escribir lo que son, a recuperarse a sí mismos por medio de la escritura haciendo el esfuerzo de ser verídicos.

¿Cómo hablar de sí mismo con verdad? El resultado cuenta, pero mucho más la intención, el rigor con que es acosada, la lucha pertinaz, astuta, metódica, inspirada, lucha sin fin y sin esperanza, para establecer entre sí mismo y sí mismo una relación de verdad. Es por lo que Rousseau no deja de conmovernos. Estaba poco hecho para llegar a una visión justa de sí mismo y a un relato exacto de su vida poco exacta. Vivía de suyo en un medio tan agitado, tan alterado, en un contacto tan ansioso con tantas sombras adversas y, finalmente, con la locura cercanísima, que hay que extrañarse, no de lo que ha habido de falseado, sino de lo tan poco falseado en esta empresa de defensa contra sí mismo y

contra otro, donde todo está disfrazado desde el origen, salvo la oscura voluntad de ser verídico, más precisamente, de abrirse por entero a una especie de verdad. *Las confesiones* han quedado inacabadas. Hubo un momento en que Jean-Jacques, extraviado en él mismo, en el asombro de la desgracia, en la duda del sufrimiento, no encontró ya al lado de la verdad la justa medida que había esperado poder aplicar a su vida: la verdad no le basta, y él mismo no le basta a la verdad; lo que hay de desconocido en él pide seguir siendo desconocido. Se calla, pues. De ahora en adelante el silencio está presente en lo que aún escribe, como el gran poder que sus gritos no han podido romper. Jean Guéhenno, fiel compañero de este hombre maltratado (y siempre tachado de mentiroso por los que menos preocupación tienen por la verdad), ha dicho acertadamente:

> Una de las bellezas de *Las confesiones* es que no hayan podido ser acabadas. ... de repente, cuando llegó a verse en lo que había llegado a ser en Londres, en febrero de 1766, ya no pudo hablar, no pudo ya escribir, y ahí dejó plantada a su obra. Quizá no exista mayor signo de su voluntad de ser verídico. Los críticos y los biógrafos que somos pueden realmente decirlo todo, arreglarlo todo. Eso no les cuesta nada. Para él hubo la palabra interrumpida.

Por consiguiente, la prueba de que un libro autobiográfico respeta el centro de la verdad en torno al cual se compone, ¿sería que ese centro lo atraiga hacia el silencio? Quien llega hasta el final de su libro es el que no ha llegado hasta el fin de sí mismo. Si no, hubiera habido «la palabra interrumpida». Sólo que el drama —y el plato fuerte— en todas las confesiones «verdaderas» es que no se comienza a hablar más que con miras a ese instante en que ya no se podrá continuar: hay algo que decir que no se podrá decir; no es necesariamente escandaloso; es quizá más que banal, una laguna, un vacío, una región que no soporta la luz porque su naturaleza consiste en no poder ser iluminada: secreto sin secreto cuyo sello roto es el mutismo mismo.

Quizá una de las ventajas de Michel Leiris es haber captado en él mismo el momento en que la tendencia a hablar de sí y la negativa a hablar se unían de una forma turbia y profunda. Habla precisamente porque tiene la palabra interrumpida, y habla de sí a partir de la sensación de aislamiento que, escudándole de los demás, encuentra para expresarse, en la ansiedad de la separación, la fuerza de hacerse oír:

> Todos mis amigos lo saben: soy un especialista, un maníaco de la confesión; ahora bien, lo que me empuja —sobre todo con las mujeres— a

> las confidencias, es la timidez. Cuando estoy solo con un ser cuyo sexo basta para hacerlo tan diferente de mí, mi sentimiento de aislamiento y de miseria se vuelve tal que, desesperando de encontrar algo que decir a mi interlocutora que pueda ser el soporte de una conversación, incapaz también de hacerle la corte si ocurre que la deseo, me pongo, a falta de otro tema, a hablar de mí mismo; a medida que fluyen mis frases, la tensión aumenta, y acontece que llego a instaurar entre mi interlocutora y yo una sorprendente corriente dramática...[1].

Tal es, por decirlo así, el punto de partida: una necesidad vacía de hablar, hecha de ese vacío y para llenarlo cueste lo que cueste; y el vacío es él mismo convertido en esa necesidad y ese deseo que no maneja sino vacío. Una especie de fuerza pura, de deshielo de nieves, de ruptura ebria y, a menudo, bajo la tapadera de la ebriedad, donde el ser que habla no encuentra nada que decir sino la afirmación constante de él mismo, un yo, yo, yo, no vano, ni soberbio, sino deteriorado, poco feliz, respirando apenas, aunque atractivo por la fuerza de su debilidad.

De un movimiento tal habría debido resultar una de esas «confesiones dostoievskianas», donde todo se dice con la incoherencia apasionada que finalmente no dice nada más que esa confusión y ese desorden (y eso ya es mucho). Pero si lleva a un resultado totalmente contrario, si intenta expresarse, en una obra dominada por una firme conciencia, constantemente controlada y domeñada en consideración a reglas que, es verdad, son sólo presentidas, es que Michel Leiris desconfía en principio grandemente de esa palabra ebria, sin rigor y sin forma, donde lo que se expresa es lo que está más decidido a rechazar de él, la relajación del ser, la peligrosa necesidad de abandonarse, una debilidad que no es siquiera una «verdadera» debilidad, pues no pretende más que hacerse reconfortar. De ahí, en el tercer volumen, la condena algo somera de las confidencias de antaño: «... esas dostoievskianas confesiones de después de beber, de las que he sido habitual, pero que hoy detesto como todo lo que es en mí reacción de borracho sentimental...». La palabra de pura efusión, tentativa de brecha para romper las barreras, pero que saca provecho también a veces de la ruptura fácil que autoriza la ebriedad, es, pues, recusada. Palabra superficial, quizá falsificada, y que no es más que una palabra, mientras que Michel Leiris pretende escribir y espera de un escrito —obra «literaria» verdadera— eso mismo que está oscuramente en juego en toda esta aventura: no tanto revelarse cuanto apresarse de una forma que no haga violencia a lo que es, que no traicione lo que confusamente pretende ser.

1. M. Leiris, *L'âge d'homme*, Gallimard, Paris, 1939.

Reconstruirse al descubrirse. Fórmula, sin duda, demasiado sencilla para dar cuenta del proyecto, mal iluminado y reticente, que se ha impuesto a sí mismo, con la esperanza de que lo iría conociendo mejor a medida que lo realizara, después de que tras *L'âge d'homme* ha emprendido la nueva obra titulada *La règle du jeu* y de la que en quince años ha publicado dos volúmenes a los que deberían seguir otros dos[2].

Dar una continuación a *L'âge d'homme* era una tentación aventurada. Cuando parece que uno ha hecho lo que uno quería hacer, cuando, lo que es más, este éxito ha consistido en hablar de sí «con el máximo de lucidez y de sinceridad», es muy peligroso no detenerse. Por un lado, para el autor, es tentador: el «sí mismo» es inagotable, no tanto debido a su riqueza cuanto a su pobreza insaciable. Pero, para el lector, satisfecho con un libro cuyos grandes méritos literarios ha admirado, recordando el raro equilibrio, mantenido entre la violencia de las cosas que decir —lo que el yo dice de sí mismo, la desnudez que habla en él es siempre violencia— y la forma capaz de dar una cohesión a lo que no la tolera, existe esta inquietud y este malestar: ¿por qué habla otra vez de sí?, ¿no lo había dicho ya todo?; lo que era audacia, ¿no se convierte en complacencia? Al comienzo, el autor hablaba, impelido por la fuerza irreprimible —pero contenida y represada— que se abre paso cuando el ser quiere hablar a partir del punto en que no *puede* decir nada; pero, ahora, ¿no habla de él sencillamente porque no tiene nada que decir? Y, desde luego, se conviene en que una autobiografía puede proseguirse tanto tiempo como la historia no haya finalizado. Pero *L'âge d'homme,* lejos de ser una historia, constituía un retrato en profundidad, una búsqueda de los puntos sensibles de un ser, una trama rigurosamente urdida sobre la que los hilos de los recuerdos y los sucesos, aparte de toda facilidad cronológica, dibujaban al final una figura de firmes límites y con una gran apariencia de verdad. Teníamos ante nosotros a un ser que surgía de su historia sin ser distinto de ella, pero como impulsado fuera de esa historia por las fuerzas en acción tras la superficie temporal: ser sin «carácter» y, no obstante, muy caracterizado, casi mítico, por lo demás en busca, para proyectarse en él, de un cierto cielo mitológico cuyas principales cons-

2. M. Leiris, *La règle du jeu,* I. *Biffures,* II. *Fourbis,* Gallimard, Paris, 1948, 1955. Después de este comentario ha aparecido, bajo el título *Fibrilles,* el tercer volumen, sin que la tentativa de poner fin al proyecto, aunque fuese por la más directa violencia, haya podido darnos el derecho de abarcar el todo de una vida de otra forma que como lector póstumo, lector anacrónico y caduco, siempre retrasado en la cita asignada por la «poesía», es decir, el lenguaje futuro en que está incluido su propio fin como lector.

telaciones formaban los nombres de Lucrecia y Judith. Y a este ser, es cierto, estábamos unidos, como lo estábamos al libro con el que nos gustaba confundirlo.

El lector peor intencionado está persuadido de las imperiosas razones que han forzado a Michel Leiris a ir más lejos que él mismo y que la imagen de sí mismo, de la que estábamos tan satisfechos que la habríamos deseado única. Pero es quizá antes por esta razón por lo que no ha podido atenerse a ello: no le era posible estar, como nosotros, contento de sí. Dice con frecuencia que uno de los fines que persigue al escribir es edificar su propia estatua, para oponerse al trabajo destructor del tiempo: deseo de fijeza al que responde el rigor de una forma clásica. Pero, entonces, ¿por qué haber arriesgado deteriorar su propia efigie, tan satisfactoria para nosotros y capaz de perdurar más que él? ¿Por qué no haber puesto todos sus cuidados, más que en escribir otro libro, en conformarse con el que había escrito y en desaparecer de él, como Ducasse desapareció un día en Lautréamont? Ocurre que está afligido por una necesidad de verdad que no le permite ser feliz con su permanencia, si ésta falsea lo que él cree ser. Le gustaría —lo dice— poder engañar y hacer ostentación de un yo heroico, admirable y amable, pero le sería preciso también llegar a engañarse a sí mismo y persuadirse de que es ese ser de mármol que no es. ¿Para qué durar eternamente bajo una forma que eternizará a alguien diferente a él? Es él mismo, tal como vive y tal como se ve; en la estricta verdad de su vida es como desea llegar a ser imagen, figura y libro, un libro verdadero, pero también literariamente válido, capaz de ser leído y de exaltarse en los demás. ¿*L'âge d'homme* no era, pues, un retrato fiel, ni parecido? Necesariamente infiel, dado que parecido, a distancia de él: esa efigie misma cuya fija verdad no podía sino traicionar la constante inexactitud del ser vivo.

Cómo hablar de sí con verdad, si esta verdad no debe ser solamente hacia atrás, sino hacia adelante, no ya la de una historia pasada, sino de la un porvenir que no se anuncia como un simple futuro intemporal, sino como un ideal, y un ideal desconocido, libre y siempre revocable, pues Michel Leiris, poco satisfecho con esa imagen casi fiel que un libro verdadero ofrece de él, no lo estaría más de la estatua impersonal con que el deber sustituirá a lo que es: no quiere ser el escritor, el militante o el etnógrafo ideal, como tampoco el perfecto esposo o el perfecto libertino (que él sabe bien que no es). Además, si toda perfección le atrae porque le ofrece la posibilidad de saltar fuera del tiempo, toda realización le fastidia: realizarse es estar muerto, y la muerte es el Ángel cuya intimidad adversa aboca a Michel Leiris a escribir, entregándole a aquello mismo de lo que huye y por el esfuerzo que hace por eludirlo.

De *L'âge d'homme* a *La règle du jeu* existe quizá esta primera diferencia: que uno ha sido escrito para hacer justicia a una verdad presente (y casi eterna), mientras que la nueva obra se escribe bajo la luz encrespante de una verdad siempre por venir, hacia la que el autor se vuelve con precaución, deseo y duda, para conocer en ella las reglas de ese juego que él juega al vivir y al escribir, con la débil esperanza de que sabrá, a tiempo, por qué escribe y en nombre de qué debe vivir. Proyecto que no puede realizarse más que permaneciendo como un proyecto y que emite, en cada uno de los estadios en que se afirma, un sonido misterioso, a veces rajado y como estrangulado a través de los meandros de una búsqueda infinita, a veces grave y de una plenitud en la que no podemos, sin embargo, desear que todo se acabe.

Michel Leiris escribe, pues, *Biffures* a instancias de la verdad resbaladiza que no acepta ser un sencillo atestado, ni la inmóvil decisión de un porvenir absoluto, ni la estrechez de un presente que uno puede vivir pero no escribir como historia: verdad que no es quizá entonces ya sino la de un deslizamiento. Y realmente es lo que su libro ante todo ha intentado ser: la experiencia de un deslizamiento. No está menos anclado en el pasado que *L'âge d'homme,* quizá más hundido aún en la lejana infancia, pero se incardina en él por la búsqueda de las placas giratorias que constituyen ciertas palabras privilegiadas y de las series enigmáticas según las cuales esas palabras se disponen (movimiento serial), por el descubrimiento de los bruscos cambios de itinerario —bifurcaciones— que ellas provocan, de los agujeros que excavan y que vienen a colmar la afluencia de los recuerdos y, más aún, las evocaciones de un ensueño dirigido y orientado. «Desplazamiento insólito que se realiza con ocasión de las palabras», «deslizamiento del pensamiento con ocasión de una grieta», alerta y escucha de sí mismo tan pronto se oye moverse y sobresaltarse, cuando toca en ciertos puntos cuyo contacto endurecido —pequeño guijarro frío e inerte— libera, gracias a la proximidad de las palabras provocadoras, una corriente de vida donde por un instante, lo real y lo imaginario, lo presente y lo pasado y, más aún, el todo del ser en movimiento se anuncian y perfilan.

El primer rasgo de una experiencia semejante es que la mayor preocupación por la verdad le obliga a ampliar más la parte de lo imaginario: frente a sí mismo, prestando oídos al eco que suscita, el autor no sabe ya si recuerda o si inventa. Pero esta confusión por la que vela con rigor, es necesaria a la nueva dimensión de la verdad: no es ya el ser real en él lo que busca, tampoco hace su psicoanálisis, está desde hace mucho tiempo en posesión de los grandes temas en torno a los cuales lo que sabe de sí se compone, se ajusta y se reajusta. ¿Qué quiere,

pues? Ante todo, mantener en movimiento esa esfera que la necesidad de afirmarlo en libros expone con inmovilizar peligrosamente[3]. Pero también recuperar, no tal o cual acontecimiento oculto o los grandes rasgos velados de su destino, sino lo que, poniéndolo en vilo, con él mismo, en esos instantes en que el ser va a perder pie, podría también poner a su disposición la esencia de esa conmoción, no ya sólo lo que él es y ha sido, no la disponibilidad ni la libertad de obrar, sino el secreto del devenir, esa dicha y ese aliento entrecortado, esa sacudida y esa fulguración en que la libertad se inflama, a la luz de la conciencia que, por un instante, la descubre.

Experiencias con las que su infancia parece haber sido favorecida, que a causa de eso no deja de interrogar por una esperanza de redescubrimiento quizá falaz, experiencias de una *distancia* cuya recuperación fue durante algún tiempo la actividad poética y que, ahora que se juzga privado de tales recursos —ya no sueña, no escribe casi ya poemas, ni relato imaginario—, rebusca, no para mecerse en ello, sino para dar a su existencia la libertad fácil de un gran movimiento donde brillen la vida como un todo y el todo como un despliegue de vida.

En este esfuerzo por liberar y dominar lo imprevisible en él —lo imprevisible que teme tanto como lo investiga—, se podría creer que Michel Leiris ha vuelto de nuevo al capricho de la palabra espontánea que la ebriedad, la timidez y el surrealismo le han alternativamente revelado. Pero el azar no le lleva solo. La originalidad y la dificultad de *Biffures* es que se trata realmente de una experiencia en que el descubrimiento importa más que lo que hay que descubrir: el autor, que es muy poco víctima de sí mismo y está muy poco dispuesto a entregarse a la irreflexión, habituado además a ciertos métodos científicos, da a esa palabra de experiencia el sentido de una búsqueda en la que cooperarían un trabajo deliberado de preparación, un espíritu de control riguroso y un cierto abandono al lenguaje, entendido como un poder mágico «de detección y de exaltación». De esta forma trabaja con fichas, y esos archivos de él mismo en que están depositados fragmentos de su historia, mudo polvo mientras nada lo agita, le entregan la materia prima de los pensamientos y de los hechos que la escritura tendrá por objeto animar y atraer, a la manera de un imán, para que se agrupen y, agrupándose,

3. Es por lo que el comentador debe responder a la franqueza del autor con una reserva igual. Debe estar muy atento a no hacer el retrato que, cada vez más simplificado, se expondría a imponerse al modelo vivo como una mascarilla fúnebre. Evidentemente, es contra el carácter demasiado acabado de su primer libro, que le remitía a un Michel Leiris de alguna forma ya clásica, contra lo que el autor reaccionó instintivamente internándose en sí mismo para encontrar su libre verdad.

formen alguna figura nueva, verdadera y exaltante, donde se afirmará, quizá también, un saber más exacto de la conducta de la vida.

Para un trabajo así es preciso, de forma manifiesta, una coincidencia de dones muy diferentes, algo de método, mucho de paciente rigor y, bajo la mayor desconfianza, una armonía que haya permanecido intacta de esa palabra libre en relación con la maravilla que hace posible el comercio de los seres y de las cosas. Creo, por lo demás, que uno se engañaría haciendo del autor de *Biffures* un hombre demasiado conocedor de sí mismo, archivero y contable que se clasifica y se coloca en fichas antes de reagruparse según el instinto resplandeciente de las palabras. Las notas en que se fija son los productos del desamparo más que de la ciencia, escritas cuando no se siente «a la altura de un trabajo literario» y cuando no puede ya vivir si no es a la medida de pequeños proyectos y con un muy débil margen de esperanza. En *Biffures,* donde las anécdotas son reducidas al mínimo, y los recuerdos fragmentados, atomizados por el movimiento del pensamiento que no cesa de agitarlos para devolverles su poder de germen y su fuerza activa, la experiencia está casi toda soportada por la vida de la reflexión, la vigilancia que ejerce, esfuerzo y tensión extremas de una conciencia que está tanto más alerta cuanto que no tiene ya sólo que verificar hechos, sino que sopesar lo imaginario. Incluso el lenguaje se ha transformado desde *L'âge d'homme.* Las frases son más largas, más pesadas, siempre agravadas por los escrúpulos, las precauciones, los matices, los giros, por el rechazo a ir directamente al grano, porque el «grano» se expone en ese caso a ser traicionado, y después, una vez comunicado, se expone a no dejar sitio más que al vacío, y ante ese vacío el autor precisamente escapa y, sin embargo, no puede escabullirse, pues ve demasiado claro en sí para consentir en esa huida que no es más que una finta. Tormento que toma forma por la escritura y que no es su exigencia, su vida misma.

Es fácil decir que el resultado es un libro maniatado, deformado y sin suerte (creo que es un libro extraordinario por el espíritu de verdad que no deja de abrirse «paso» en él). Pero habría entonces que añadir que, en el volumen que ha seguido y ha sido publicado bajo el nombre de *Fourbis* —inversión y debilitamiento irónico de la palabra *biffures*—, el autor y el lector reciben la recompensa de esta lucha difícil. Es como si, a fuerza de remover lo que es, a fuerza de sacudir sus días y sus noches por el movimiento obstinado de una criba invisible, hubiera llegado a hacerse lo bastante sutil como para modelarse en dos o tres grandes imágenes en torno a las cuales se reconcilian el tormento de ser verídico, la esperanza de quedar libre y el deseo de hacerse legible y visible para sí mismo y para los demás. El episodio de Khadidja, ramera

de Beni-Ounif, que cierra actualmente la obra, es también su apoteosis. Figura que el autor no pretende de ningún modo idealizar haciéndola más baja —más infernal— o más soberbia de lo que lo fuera. Michel Leiris no es Marcel Jouhandeau, que impone a los demás, por la industria de una imaginación quizá adivinadora, la verdad de la leyenda que les suministra. Las relaciones con Khadidja nos son descritas tal como no podemos dudar que sucedieran, y con ese prurito de exactitud, de rectitud, que une extrañamente la franqueza y la reserva, delicadeza en la formulación de los detalles llamados obscenos, no porque éstos sean eludidos con arte, sino, al contrario, lealmente transcritos y sin otro respeto que el de los sentimientos precisos cuya ocasión fueron. ¿De dónde viene, entonces, la grandeza mítica del episodio?, ¿la dignidad de Ángel que confiere a «Khadidja, la mujer arrastrada», «compuesto único de dureza y de dulzura», ángel cuyo oscuro discurso silencioso lleva finalmente al autor a abandonar su reserva? Quizá de la aptitud a concentrar, en torno a dos o tres gestos, la gravedad de sus relaciones con los seres y esa inaprehensible verdad cuya presencia, por un instante trastornadora, éstos le han hecho visible, por una palabra, por una actitud. Así sucede con la joven, designada bajo el nombre de Laura, de la que los que no la han conocido han podido leer algunas páginas inolvidables por su violencia y su pureza rebelada. De esta joven, no se habla sino desde muy lejos, desde esa lejanía de la que surge como de la muerte misma por la fuerza silenciosa de dos o tres imágenes, pero estas imágenes bastan para hacer de ella, más aún que de Khadidja, el Ángel, el poder sombrío cuya gran proximidad que contraría es lo que fuerza a Michel Leiris a escribir, y a escribir de acuerdo con la verdad, de la cual ella no le promete, sin embargo, más que su ruina.

¿De dónde viene la relación, que es casi una relación de coacción, entre la verdad y el autor de *La règle du jeu*? ¿Por qué se ve obligado éste a intentar ser verídico y a expresarse verídicamente? Cuestión, quizá, ingenua, pero que él mismo nos invita a plantear bajo esta forma. Piensa que las virtudes de la fuerza y el valor corporales, de los que cree carecer, han creado una tara que le ha sido preciso compensar, para no perder el equilibrio, por una necesidad altiva de conocerse y juzgarse. La lucidez nacería de una carencia, sería la ausencia que se ilumina y el vacío que se hace luz. Es precisa una cierta debilidad para tener la fuerza cierta de la mirada, hace falta un desgarramiento y una abertura inicial para que la mirada, ejercitándose contra sí, haga de ese vacío, iluminándolo y llenándolo exactamente, el porvenir —la ilusión— de una nueva plenitud. El autor de *Biffures* se situaría, de ese modo, entre Benjamin Constant y Proust, los dos capaces respecto a sí mismos de un clarividencia que se ha acompañado inicialmente de un sentimiento despiadado de su debilidad y de la experiencia

utilizada de su carencia. Pero Michel Leiris no ignora que ese vacío, del que querría asegurarse haciéndolo claridad y aptitud para ser claro, es un aspecto diferente de la obsesión por la muerte, bajo la cual vive y escribe: «la presciencia del momento nauseabundo en que todo vacilará... basta para hacer de mí... el centro de un mundo algodonoso donde no hay ya sino formas vagas... Nada canta en mis oídos y, desde hace cierto número de años, es muy raro hasta que mis noches sean animadas por sueños; se diría que todo lo que escapa a los límites de lo serio me horroriza...». «Quiebra» que le ha permitido «adquirir en contrapartida una cierta aptitud para ver las cosas de una manera seca y positiva». Sólo que, si la literatura autobiográfica puede de esta forma aparecer como una tentativa por dominar la fuerza de la disolución que desvía, en tanto que no la ha superado virilmente, de sus obligaciones de hombre vivo —en particular, la de trabajar por la liberación económica y social del mundo—, ¿qué sucedería el día en que una literatura tal hubiera alcanzado su fin y acertado a hacer callar en él la palabra vacía y que no anuncia sino el vacío, del que parece defenderse, después de las «confesiones dostoievskianas», como la amenaza suprema que en efecto contiene? Ese día debería no sólo renunciar a escribir, sino también, probablemente, dejarse petrificar por el espíritu de seriedad, forma diferente de impostura a la que no podría acomodarse. No le es, pues, posible ni vencer ni dejarse vencer. De ahí ese pacto de alianza que, al escribir, él sabe perfectamente que la escritura le obliga a concertar con el poder adverso, y que él formula de esta forma, tímidamente: «Mientras la muerte no se apodere de mí, ella es, a fin de cuentas, una idea que no hay que descartar, sino a la cual más bien hay que amaestrar».

# XVII

# SOÑAR, ESCRIBIR

Recuerdo la colección estrecha y delgada, titulada «L'Age d'or», en la que, al lado de obras francesas y extranjeras (entre otras: de Georges Bataille, de René Char, de Maast, de Limbour, de Leonora Carrington o bien de Grabbe y de Brentano), aparecieron las primeras *Nuits* de Michel Leiris. Hoy día, en que podemos leer, en su sucesión fechada, esos sueños, compañeros de cuarenta años, tal y como, precisamente, se han dejado transcribir, estamos por mirarlos como un complemento de vida, mejor aún, como un suplemento al proyecto de describirse y de aprehenderse por medio de la escritura que Michel Leiris profundizó sin descanso[1]. Quizás así los leí antaño en un principio, y recuerdo el sueño impresionante que parecía inscribir en la noche misma esta vigilancia, esta investigación que el autor de *L'Âge d'homme* ha puesto en el centro de su preocupación de escritor:

> Despertar (con grito que Z. me impide lanzar), habiendo soñado esto: introduzco mi cabeza, como para mirar, por un orificio casi parecido a un ojo de buey que da a un lugar cerrado y sombrío, análogo a los graneros cilíndricos de adobe que he visto en África... Mi angustia se debe a que, inclinándome sobre este espacio cerrado al que sorprendo en su oscuridad interior, es dentro de mí mismo donde miro.

Se ve, sin embargo, que el soñador no prosigue aquí de ningún modo el proyecto de introspección al que parece atado de día. Se trata de una traducción, de una transcripción en lenguaje nocturno de ese proyecto,

1. M. Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Gallimard, Paris, 1961.

más bien que de su ejecución; y la angustia no se produce por el descubrimiento de las realidades insólitas que detentaría el fuero interno, sino por el movimiento de mirar dentro de sí mismo, donde no hay nada que ver sino la opresión de un espacio cerrado y sin luz. Tres años después, un nuevo sueño vuelve sobre este movimiento, tomándose esta vez directamente como tema: es el sueño de un sueño que finaliza, pero éste, en lugar de elevarse hasta el despertar por un esfuerzo de elevación y de emergencia, invita socarronamente al soñador a buscar una salida por debajo, es decir, a entrar en la profundidad de otro sueño que sin duda ya no cesará. Lo que tienen en común los dos sueños, lo que es captado y vivido por uno u otro en imagen, es el movimiento mismo de volverse: en el primero, vuelta sobre sí tal como una imaginería sencilla lo atribuye a la introspección; en el segundo, vuelta del sueño, como si se volviese a fin de sorprenderse o vigilarse, identificándose entonces con una vigilancia inversa, un estado de vigilia en segundo grado a la busca de su propio término.

Movimiento de rodeo característico. El que sueña se aleja del que duerme; el soñador no es el durmiente: unas veces soñando que no sueña y en consecuencia que no duerme; otras, soñando que sueña y de esta forma, por esta huida hacia un tiempo más interno, persuadiéndose de que el primer sueño no lo es, o bien sabiendo que sueña y despertándose entonces en un sueño muy parecido que no es otra cosa que una huida incesante fuera del sueño, la cual es caída eterna en un parecido sueño (y así muchas otras peripecias). Esta perversión (cuyas consecuencias turbadoras para el estado de vigilia ha descrito Roger Caillois en un libro precioso)[2] me parece que guarda relación con una cuestión que despunta ingenua, pérfidamente, en todas nuestras noches: en el sueño, ¿quién sueña? ¿Cuál es el «Yo» del sueño? ¿Cuál es la persona a la que se atribuye ese «Yo», admitiendo que haya alguna? Entre el que duerme y el que es el tema de la intriga soñadora, hay una fisura, la sospecha de un intervalo y una diferencia de estructura; ciertamente, no es otro, otra persona, pero ¿qué es? Y si, al despertar, tomamos temprana y ávidamente posesión de las aventuras de la noche, como si nos pertenecieran, ¿no es con un cierto sentimiento de usurpación (de reconocimiento también), conservando el recuerdo de una distancia irreductible, distancia de una particular especie, distancia entre mí y yo, pero también entre cada uno de los personajes y la identidad, incluso cierta, que les prestamos, distancia sin distancia, esclarecedora y fascinante, que es como la proximidad de lo lejano o el contacto con el alejamiento? Intri-

2. R. Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Gallimard, Paris, 1956.

ga e interrogación que nos remiten a una experiencia, desde hace algún tiempo descrita, con frecuencia, la del escritor, cuando, en una obra narrativa, poética o dramática, escribe «Yo», no sabiendo quién lo dice ni qué relación guarda con él mismo.

En este sentido ya, el sueño está quizá cercano a la literatura, al menos a sus enigmas, prestigios e ilusiones.

Pero vuelvo a Michel Leiris. Para un hombre tan profundamente preocupado por él mismo y tan atento a su propia explicación, encuentro notable la reserva de la que hace gala con respecto a sus sueños. Los anota o, más precisamente, los escribe. No los interroga. No es por prudencia; es bien sabido que no hay nadie más intrépido en esa inspección de sí, a la que nos asocia gracias a una franqueza sin precaución. Conoce, por otra parte, el psicoanálisis; conoce su mitología, sus argucias, su interminable curiosidad; mejor que cualquier otro, podría, en consecuencia, descomponer sus sueños y leerlos como documentos. Esto es precisamente lo que él se prohíbe, y si los publica no es tanto por dejarnos el placer de descifrarlos como porque demostremos la misma discreción, aceptándolos tal cual son a la luz que les es propia y aprendiendo a redescubrir en ellos las pistas de una afirmación literaria, pero no psicoanalítica o autobiográfica. Fueron sueños; son signos de poesía.

Naturalmente, debemos admitir que del estado soñado al estado escrito hay una relación de exactitud. No se trata de hacer literatura con elementos nocturnos, transformados, adornados, pervertidos o mimados por los recursos poéticos. La precisión forma parte de la regla del juego. El sueño es recuperado por la escritura en su exterioridad; el presente del sueño coincide con la no-presencia de escritura. Al menos, tal es el postulado de la empresa que se podría formular así: Sueño, luego ello se escribe.

Soñemos a nuestra vez con este supuesto parentesco del sueño con la escritura, no diré con la palabra. Seguramente, el que se despierta experimenta un curioso deseo de contarse cosas, e inmediatamente busca un auditor matinal al que quiere hacer partícipe de las maravillas que ha vivido y a veces se queda un poco sorprendido de que este auditor no se maraville de ellas como él. Hay sombrías excepciones, hay sueños fatales, pero la mayor parte del tiempo estamos felices con nuestros sueños, estamos orgullosos de ellos, con ese orgullo ingenuo que conviene quizá a los autores y seguros de haber hecho, al soñar, obra original, incluso si negamos estar en ellos para alguna cosa. Habría, no obstante, que preguntarse si una obra como ésa pretende verdaderamente hacerse pública, si todo sueño trata de divulgarse, aunque fuera ocultándose.

En la antigüedad sumeria se recomendaba relatar, contar los sueños: se trataba de liberar de ellos lo más pronto su poder mágico. Contar era el mejor medio de alejar sus consecuencias funestas, o bien se decidía inscribir sus signos característicos en un terrón de arcilla que enseguida se tiraba al agua: el terrón de arcilla prefiguraba el libro; el agua, el público. La sabiduría del islam parece, sin embargo, más segura, al dar al soñador el consejo de escoger bien a aquel a quien se confiará e incluso de guardar su secreto, antes que entregarlo a destiempo: «El sueño, se dice, es del primer intérprete; no debes relatarlo sino en secreto, como se te dio... Y no cuentes a nadie el mal sueño»[3].

Contamos nuestros sueños por una necesidad oscura: para hacerlos más reales, viviendo con alguien diferente la singularidad que les pertenece y que parecería no destinarlos más que a uno solo, pero más aún: para apropiárnoslos, constituyéndonos, gracias a la palabra común, no sólo en dueños del sueño, sino en su principal autor y apoderándonos así, con decisión, de ese ser parecido, aunque excéntrico, que fue nosotros durante la noche.

¿De dónde viene esta excentricidad, la que, señalando al sueño más simple, hace de él un presente, una presencia única de la que querríamos hacer testigos a otros que no fuéramos nosotros? La respuesta viene quizá dada en principio por esa palabra misma. Privado de centro o, mejor, ligeramente exterior al centro en torno al cual se organiza (o lo reorganizamos) y, de esta forma, a una distancia inapreciable —insensible— de nosotros, es el sueño profundo del que, sin embargo, no podemos decirnos ausentes, puesto que, por el contrario, aporta una invencible certeza de presencia. Pero ¿a quién se la aporta? Es como una presencia que descuidase u olvidase nuestra capacidad de estar allí presentes. ¿No tenemos a menudo la impresión de tomar parte en un espectáculo que no nos estaba reservado o de sorprender alguna verdad por encima del hombro, alguna imagen no apresada aún? Sucede que no estamos verdaderamente allí para apresarla, sucede que lo que se muestra, se muestra a alguien que no asiste en persona y no tiene un estatuto de sujeto presente. Lo que en principio le hace extraño es el hecho de que estamos en situación de extraños en el sueño; y, extraños, lo somos, porque el yo del soñador no tiene el sentido de un auténtico yo. En el límite, se podría decir que no hay nadie en el sueño y, en consecuencia, de alguna forma, nadie para soñarlo; de ahí la sospecha de

3. Tomo esta instrucción del libro titulado *Les songes et leur interprétation*, publicado en la colección «Sources orientales», de la editorial Du Seuil, bajo la dirección de Marcel Leibovici.

que, allí donde soñamos, hay realmente alguien diferente que sueña y que nos sueña, alguien que, a su vez, al soñarnos, es soñado por alguien diferente, presentimiento de ese sueño sin soñador que sería el sueño de la noche misma. (Idea que, desde Platón hasta Nietzsche, desde Laozi hasta Borges, se encuentra en los cuatro puntos cardinales del pensamiento soñador.)

Sin embargo, en ese espacio como lleno de una luz impersonal cuya fuente se nos escaparía (no alcanzamos casi nunca, incluso fuera de tiempo, a determinar la iluminación del sueño: como si retuviera, difusa, dispersa, latente, su claridad, en ausencia de un centro preciso de luz y de visión), hay figuras que identificamos, y ahí está esa figura que nos figura. En las *Nuits* de Michel Leiris, no le encontramos sólo a él en los diversos períodos de su vida, encontramos a sus amigos que conservan su nombre, quizá su rostro y singularidad habitual. Desde luego. En los sueños, las semejanzas, lejos de faltar, sobreabundan, pues cada uno tiende a estar allí extremadamente, maravillosamente semejante: incluso es ésa su única identidad, se parece, pertenece a esa región en que brilla la pura semejanza: semejanza a veces cierta y fijada, a veces —siempre cierta— sin embargo inestable y errante y en toda ocasión fascinante y atractiva. Recordemos el poder de seducción con que nos parece dotado no importa qué transeúnte, si, por un instante, se hace portador de algún parecido; cómo nos atrae esa cara; nos obsesiona; familiar y lejano, nos espanta un poco también; nos apresuramos a identificarlo, es decir, a borrarlo expulsándolo al círculo de las cosas donde los hombres vivos están tan ligados a sí mismos que no tienen semejanza. Un ser que, de repente, se pone a «parecerse», se aleja de la vida real, pasa a otro mundo, entra en la proximidad inaccesible de la imagen, presente no obstante, con una presencia que no es la suya, ni de otro, aparición que transforma en apariencias todos los demás presentes. Y esta semejanza, durante el tiempo —tiempo infinito— en que se afirma, no es relación indecisa con tal o cual individualidad; es semejante pura y simple y como neutra. ¿A quién se asemeja el semejante? Ni a éste ni a aquél: a nadie o a un inaprehensible Alguien —como se ve bien por la semejanza cadavérica, cuando el que acaba de morir comienza a asemejarse, uniéndose entonces solemnemente a sí mismo por la semejanza, a ese ser impersonal, extraño y hermoso que es como su doble ascendiendo lentamente desde la profundidad a la superficie—.

Lo mismo ocurre con el sueño: el sueño es el lugar de la similitud, un medio saturado de parecidos, donde un poder neutro de parecerse, preexistente a toda designación particular, está sin cesar a la búsqueda de alguna figura que suscita si es preciso para posarse en ella. Es el espejo de Fausto, y lo que éste ve, no es ni a la joven, ni su cara parecida,

sino el parecido mismo, poder indefinido de parecerse, centelleo innumerable del reflejo[4]. Y notemos que el sueño está a menudo atravesado por el presentimiento de ese juego de parecido que se representaría en él; cuántas veces nos despertamos para preguntarnos: pero ¿qué ser es ése? Y enseguida, en el mismo instante, le encontramos una réplica, y otra, y otra todavía, hasta el momento en que el parecido, dejando de ir furtivamente de figura en figura, acepta reincorporarse en una forma definitiva, de acuerdo con el yo del despertar, el único que tiene poder de interrumpir el movimiento.

No desarrollaré más estas reflexiones. Que el soñador no tenga consigo mismo más que una relación de semejanza, aunque sea él también el Semejante —el no-idéntico— y, bajo esta similitud, esté dispuesto a volverse no importa quién, o cualquier cosa, es algo que no admitiremos de buena gana. Pero ese yo en imagen, que no es más que una imagen de Mí, sin ningún poder de recogerse en sí, en consecuencia de ponerse en duda, en su certeza inflexible, es realmente un extraño yo, tan poco sujeto como objeto y más bien la sombra de él mismo, una sombra centelleante que se desprende de nosotros como una réplica más auténtica, en cuanto que a la vez es más semejante y, sin embargo, menos conocida. Lo que hay en el fondo del sueño —admitiendo que haya una profundidad, profundidad muy superficial— es una alusión a una posibilidad de ser anónimo, de forma que soñar es aceptar esta invitación a existir casi anónimamente, fuera de sí, en la atracción de ese exterior y bajo la garantía enigmática de la semejanza: un yo sin yo, incapaz de reconocerse como tal, puesto que no puede ser sujeto de sí mismo. ¿Quién se atrevería a transferir al soñador, aunque fuera por invitación del genio maligno, el privilegio del *cogito*, y permitirle pronunciar con toda seguridad: «Sueño, luego existo»? A lo más se le podría proponer que dijera: «Donde yo sueño, ello vigila», vigilancia que es la sorpresa del sueño y donde vigila, en efecto, en un presente sin duración, una presencia sin nadie, la no-presencia a la que ningún ser adviene y cuya fórmula gramatical sería el «Él» que no designa ni

4. «A la noche siguiente, me encontré, tan pronto como terminó, lleno de reflejos. Pero no podía aprehenderlos, sólo estaba seguro de que había soñado. Pero reflejos es mucho decir. Conservaba la impresión con que uno se representa a sí mismo disolviéndose...» (*Le Pont traversé*). En este momento, quisiera decir que, fuera de estas tres noches de Jean Paulhan, no conozco palabras más próximas a la transparencia de los sueños. De la noche al día, el puente atravesado. Leyéndolas, como leyendo las de Michel Leiris, comprendo que uno pueda anotar sus sueños. Comprendo también que no se desee anotarlos. En la rapidez con que se borran, no dejando más que un rastro de luz, está quizá oculta la única verdad que querrían hacernos oír: como si en ellos el recuerdo y el olvido por fin coincidiesen.

lo uno ni lo otro: ese «Él» monumental en el que Michel Leiris se ve ansiosamente convertirse, cuando se mira en la profundidad vacía y sin luz de su silo.

El sueño es una tentación para la escritura, puesto que la escritura tiene quizá que ver con esta vigilancia neutra que la noche del sueño pretende apagar, pero que la noche del ensueño también despierta y mantiene sin cesar, en tanto que perpetúa el ser pareciendo existir. Hay, pues, que precisar que, tomándole prestado a la noche la neutralidad y la incertidumbre que le son propias, imitando ese poder sin origen de imitar y de parecerse, la escritura no sólo rechaza todos los medios del sueño, las facilidades de la inconsciencia y las dichas de la duermevela, sino que se vuelve hacia el ensueño porque éste, negativa a dormir en el seno del sueño, es, en el seno de la noche asemejada, una vigilancia todavía, una lucidez siempre presente, movediza, cautiva sin duda y, por eso, cautivadora. La imposibilidad de dormir en que se convierte el sueño en el ensueño nos incita a creer que nos aproxima, por alusión y por ilusión, a la noche despierta que los antiguos llamaban sagrada, noche cargada y privada de noche, larga noche de insomnio a la cual corresponde, en su atracción que no cesa, el movimiento no domeñado de la inspiración, cada vez que nos habla la anterioridad hablante, no hablante, indefinida, que parece decírnoslo todo antes de decirlo todo y que nos lo dice quizá, pero en una semejanza de palabra. «Si no tuviera esas espantosas noches de insomnio», decía Kafka, «no escribiría.» Y René Char, de una manera menos anecdótica: «La poesía vive de insomnio perpetuo». Vive de él, pasa por esta noche sin noche a la que ha dado nombre Michel Leiris, noche dos veces nocturna en esta ausencia y esta sustracción de ella misma en que, también nosotros sustraídos y escondidos, somos cambiados en lo que vigila y que, incluso cuando dormimos, no nos deja dormir: en suspenso entre ser y no ser. Como nos lo recuerda, en términos tan precisos, Hölderlin: «En el estado entre ser y no-ser, por todas partes lo posible se hace real, lo real ideal, y es, en la libre imitación del arte, un sueño terrible, pero divino».

Con una división violenta, Mallarmé ha escindido el lenguaje en dos formas casi sin relación: una, la lengua bruta; otra, el lenguaje esencial. Tal es quizá el verdadero bilingüismo. El escritor está en camino hacia una palabra que ya no se da nunca: que habla, esperando hablar. Realiza esta marcha aproximándose cada vez más a la lengua que históricamente se le destinó, proximidad que, sin embargo, pone en tela de juicio, y a veces gravemente, su pertenencia a toda lengua natal.

¿Se piensa en varias lenguas? Se podría pensar, cada vez, en un lenguaje único que sería el lenguaje del pensamiento. Pero, finalmente, se piensa como se sueña, y es frecuente soñar en una lengua extraña: es el sueño mismo, esta argucia que nos hace hablar en un lenguaje desconocido, diverso, múltiple, oscuro en su transparencia, como nos lo demuestra, con *Le pont traversé*, Jean Paulhan.

## XVIII

## LA FACILIDAD DE MORIR

Creo que la primera carta que recibí de Jean Paulhan está fechada el 10 de mayo de 1940: «Recordaremos esos días», me decía en ella. Luego, dieciocho años después, vino un 13 de mayo que, debido a sus consecuencias, introdujo un desacuerdo entre nosotros —después, diez años más, y lo que sucedió no me permitió saber que Jean Paulhan comenzaba a alejarse, en el momento en que, vuelta la primavera, habíamos proyectado que nos volveríamos a ver—. Deseo recordar, en primer lugar, esta gravedad de la historia: no para utilizarla intentando evocar, mediante ella, todo lo que de grave hubo —me parece— en relaciones sin anécdotas; sin embargo, puesto que al fin sólo lo inadvertido es importante, queda que los grandes cambios históricos están igualmente destinados, por toda la visibilidad que entrañan y al no dejar ver otra cosa que ellos, a liberar mejor la posibilidad de entenderse o no entenderse íntimamente y como a medias palabras, callándose lo privado para que hable lo público, y de esta forma, logrando expresarse. El comunismo es también eso, esa comunicación inconmensurable donde todo lo que es público —y entonces todo es público— nos une al otro (a los demás) por lo que nos es lo más cercano.

• Observaba yo con frecuencia que sus relatos —que me han afectado de una manera que ahora puedo recordar mejor—, casi todos están escritos con el fondo de la guerra o por medio de la guerra, incluso cuando ésta no es su tema. (A veces, breves alusiones —*Progrès en amour assez lents*—, a veces nada más que una fecha —*Le pont traversé*—.) Pensaba yo con demasiada facilidad que es preciso ese gran vacío donde la guerra nos desplaza, privándonos de nosotros y no concediéndonos

la felicidad y la desgracia privadas sino como privación, para que nos sea posible entonces hablar de ella, es decir, con todo, no hablar de ella. Pensaba, además, que fue tiempo de guerra cuando Jean Paulhan publicó sus libros de mejor gana; ¿por qué? Quizá para dejarlos al margen del tiempo; pero quizá también porque todos tenemos necesidad de esa carencia inmensa que nos libera de la compañía literaria habitual, de tal forma que el acto de publicar aun bajo nuestro nombre, en un tiempo fuera del tiempo, nos deja aún anónimos o nos permite, sin demasiada inmodestia, esperar el devenir.

• Casi estoy por pensar que Jean Paulhan no ha escrito nunca sino relatos o siempre bajo forma de relato. De ahí esa gravedad que él quisiera, por discreción, hacernos ligera, esa búsqueda que no se detiene ni se interrumpe más que para rehacerse con un movimiento continuo (el movimiento de narrar), aun cuando esta continuidad no es apta más que para ocultar los vacíos que no se dejan ver y, sin embargo, podrían dejar pasar una luz o bien dejarla perderse, como sucede con el fenómeno de la transparencia. De ahí, además, esa impresión de una revelación, como en el sueño donde todo es manifiesto salvo la ausencia que permite el sueño, lo asegura, funciona en él y, tan pronto como uno pretende descubrirlo, lo disipa en reflejos cambiantes. Si todo es relato, todo sería entonces sueño en Jean Paulhan hasta el despertar por la oscuridad, así como la escritura es sueño, un sueño tan exacto, rápido en revelarse, en decir la palabra del enigma, que no deja de reintroducir el enigma en el sueño y, a partir de ahí, de *revelarse* como enigmático. Recordemos el primer párrafo de *Le pont traversé*:

> Apenas hube tomado la decisión de ponerme a buscarte, cuando me respondí con una abundancia de sueños. Eso sucedió desde la noche siguiente; un sueño no tiene comienzo, pero éstos se detenían cuando estaban a punto de resolverse en un sentimiento puro y satisfactorio hasta el punto de que no había ya necesidad de imágenes.

• Por el movimiento del relato (la discontinuidad del relato continuo) es como quizá conocemos mejor a Jean Paulhan, que se aparta de él, pero que no deja igualmente de confiarse porque descubre —es uno de los primeros descubrimientos de escritor— que basta con decir las cosas para que no se las crea, señalarlas con el dedo para que no se vea ya más que el dedo (es de nuevo «la carta robada» de Poe, de la que Jacques Lacan ha hecho tan buen uso), y no hay en ello ni astucia ni perversión, salvo el rodeo que es propio de la escritura-lectura, ese doble juego del que va a pretender en adelante dar cuenta contándolo,

no sólo para mejor representarlo, sino para apresar, en esa duplicidad, la huella de una verdad o el descubrimiento del secreto *como* secreto, tan idéntico a sí mismo, y, sin embargo, separado, secreto en cuanto se descubre. Quisiera decir, con una solemnidad que, como algunas de sus cartas muestran, no se distinguía de la modestia, que pocos filósofos hoy en día han tenido tanto como él la pasión por el Uno, la certeza distraída de que la revelación, siempre aplazada, siempre puesta en jaque a fin de que permaneciera fiel a su paciencia, no le faltaría, aunque fuera en la ausencia final. Pero ¿qué clase de Unidad?

• «... no desconfío de descubrir un día el pensamiento que me asegurará, casi en cada instante, el éxtasis, la ausencia de hastío. Tengo más de una razón para pensar que este descubrimiento está próximo.»

• Vuelvo a tomar la idea de un relato que va de libro en libro, donde el que escribe se relata a fin de buscarse, después de buscar el movimiento de la búsqueda; es decir, cómo es posible relatar, por consiguiente, escribir. Pero antes habría que notar que la búsqueda se vuelve a la vez más difícil y más fácil porque siempre la precede la dicha o al menos una alegría evidente, aunque mal sentida, la de haber encontrado ya y de constantemente encontrar. La búsqueda parte de ahí. Por ello adopta la forma —falaz— de un relato: como si, habiendo sucedido la cosa, ya no hubiera sino que contar cómo ha sucedido y de ese modo buscarla, pero no tanto en un recuerdo como para ser digno de ella y para responder a la promesa, siempre futura, que representa; de otra forma, hubiera muy bien podido ser que no hubiera tenido lugar, y ¿cómo saberlo, si no se la encuentra siempre de nuevo —como nueva—? «Ahora que veo a distancia esas aventuras, que se han confundido, me extraño de que sean tan sencillas. Su mayor cualidad es, sin duda, que me hayan ocurrido a mí; es también lo más difícil de explicar...» Y esto, que es aún más preciso: «Todo me sucede como si hubiera hallado una vida *ya* demasiado adelantada. Me pondría realmente al corriente de las cosas que creemos complicadas, pero sé que son las más sencillas las que me faltan, no quiero hacer trampas. Las más sencillas verdaderamente...».

Sucede que la sencillez está ya dada siempre y, por consiguiente, perdida: cómo volver a encontrarla a la llegada y, diría Hegel, como resultado, de este modo producida y reproducida por esta «trampa», la astucia de la razón de la que creo que Jean Paulhan estaba poco satisfecho, pues su alianza de los contrarios lo alejaba, de una forma muy significativa, del proceso llamado dialéctico. (Es incluso uno de los rasgos más importantes de su búsqueda.) La sencillez, aquella que no es sencilla más que en la duplicidad de la escritura, es preciso que se repita

para que se designe. Es por consiguiente cuando se desdobla cuando se simplifica, y ¿cómo hacer entonces para que la primera vez sea ya la segunda vez (varias veces, *todas* las veces —o el infinito—)? Dicho de otra forma: para evitar la tentación de la muerte cuya mediación se nos ofrece de una manera que no nos espanta sino para impedirnos usar de ella demasiado fácilmente.

• Esta relación con la muerte —llamémosla enfermedad— representa en el relato un papel que no hay que desconocer. Como si estar enfermo nos enseñara todo lo que hay de extrañeza en el uso normal de la vida que recibimos de la «curación». («La curación severa», «Los dolores imaginarios», «Carta al médico», donde releo esto que nos conmueve: «Creo experimentar a veces que varias gotas de sangre pierden en mí su camino, se separan y forman una especie de lago. Reconozco el sitio por la confusión que en él se produce. Oigo con el oído de dentro posarse en él una inquietud... Como si mi cuerpo tratara de darme una indicación que no llegara a oír... Es en sueños, por lo común, como me veo en principio prevenido. Me despierto enseguida. Me parece que, dándome suficiente prisa, comprenderé la advertencia». No tengo, pues, que insistir en ello: por una modestia de vocabulario, que es, por lo demás, el efecto del mismo movimiento (la acción de borrar) se propone el nombre de enfermedad, protegido por su poca gravedad (no confesando nada irreversible), en vez de la palabra capaz —¿es capaz de ello?— de acabar todas las palabras. El narrador habla gustoso de su indiferencia, ya sea que vea en ella la razón de sus pasiones (puesto que hay que hacer grandes esfuerzos de sentimiento para salir de una tal falta de sensibilidad), ya sea que responda a ella con una curiosidad infatigable que le lleva hacia tantas y tantas cosas y gentes y que parecería más bien una prueba de su poca inclinación a ser afectado por ella y por los demás, sin garantía de que así se libere de una gentileza que a menudo le incomoda (y enmascara su incomodo), protegiendo con esa dispersión el único movimiento cuya atracción padece: una relación obstinada con la unidad —unidad de un gran designio único que tiene también por mira la relación dividida con el Uno—. Pero *indiferencia*: lo que no es un rasgo de carácter. Entonces ¿qué es? Nada más que la facilidad para morir de la que estamos preservados, torpemente, por esta facilidad misma que nos lleva a suspenderla, o para hablar más metafísicamente, nada menos que la indeterminación, reserva de la diferencia, que deja también siempre indeterminada —el tiempo mismo de una vida— la cuestión de saber si estamos en la indeterminación inicial o en la indeterminación final.

• «¿Tengo hacia ella la misma especie de indiferencia que mucho me temo tener hacia mí?» «Estaba a menudo asombrado de mi indiferencia... Suponía que el defecto es común. Y las emociones más usuales me parecían fácilmente, en los demás, deseadas y de carácter artificial.» «Me ha sucedido por dos veces hacer grandes descubrimientos, de esos descubrimientos que cambian la vida. La primera vez fue hacia los diez años, y no era un descubrimiento alegre, no. Es éste: que yo era tonto. Tonto o, más exactamente, que estaba vacío: no me venía el pensamiento.» «Es que no tomo lo bastante mi partido, por una especie de indiferencia...» «Y, desde luego, es bastante cierto que pocas cosas me afectan profundamente; pero, en último término, pienso también que pocas cosas *deban* hoy en día afectarnos...» (Esta última cita está sacada de una carta a Marcel Arland.)

• El relato revela, pero, al revelarlo, oculta un secreto: más exactamente, lo entraña. Este secreto es el aliciente visible-invisible de todo relato, lo mismo que tiene como efecto transformar en puro relato los textos que no parecen pertenecer a la práctica narrativa. El secreto: sencillamente algo que encontrar, lo que confiere a muchas narraciones un falso aspecto de documento en clave; en definitiva, tenemos la clave, un medio de abrir la historia, de recompensar la espera, de producir el sentido al orientarlo; con esta sola dificultad, de la que no siempre nos damos cuenta: que esta clave no tiene ella misma clave y que el medio de explicar, que lo explica todo, queda sin explicación, o, muy al contrario (y esto construye los más hermosos, los más duros relatos), no es otra cosa que toda la oscuridad narrativa resumida, concentrada en un *solo* punto cuya simplicidad, en sentido propio, entonces nos transporta, dado que somos llevados y vueltos a llevar, en un mismo instante, del comienzo al final, del final al comienzo, teniéndolo todo en un único «detalle», en la unidad en cierto modo de una palabra, pero esta palabra no ilumina sino porque ha reunido la oscura dispersión de las partes, su discurso: de ahí que nos remita gloriosamente a todo el conjunto sobre el que irradia, hasta el momento en que es ella misma la que nos parece no sólo secreta, sino prohibida, excluida de la ley que pronuncia. Entonces presentimos que el relato tiene también como secreto su posibilidad misma y, con él, la de todo relato; lo cual conduce a estas interrogaciones: ¿cómo hacer con lo discontinuo lo continuo al elevar uno y otro al absoluto, al mantenerlos juntos, al asegurar su paso? Y ¿por qué ese paso que confunde la exigencia de un vacío y la afirmación de una plenitud, el hiato que separa, la relación que unifica, el medio y el obstáculo? ¿Por qué «el puente atravesado»?

• Pero indaguemos más pacientemente. Si hay un secreto, ese secreto que hace posible el curso del relato, es que el relato lo detenta por adelantado, pero no lo dice (al menos directamente), llevado por el que lo lleva, y no lo dice porque decirlo sería retirarlo o *invertirlo*. Pero ¿no es precisamente ese secreto el «hecho» misterioso de la inversión, inversión del pro y el contra de la que Pascal, antes que Hegel, nos ha hablado y ha hecho mal, en cierto modo, en hablarnos de ella, si es cierto que tal operación no procedería sino a condición de no ser propuesta a la formulación que no podría retenerla más que anulándola? Este secreto es, pues, el más común (y, por demasiado conocido, felizmente desconocido): es el bien de todos, el lugar común a través del cual, divididos, nos comunicamos sin saberlo. Que Jean Paulhan lo haya identificado en el lenguaje e incluso con el lenguaje hasta el punto de que parece haber hecho de éste su único estudio, y de que no parece ver en ese secreto sino el secreto de las lenguas y no en las lenguas una utilización del secreto, lo comprendemos bien, podríamos incluso decir que no tiene importancia hablar de uno con vistas a los demás o a la inversa, puesto que ahí juega también la ley de la inversión, de tal forma que desde que se ha afirmado que el lenguaje contiene el secreto (estaría, pues, más allá de él), hay que añadir: pero el secreto está más allá del lenguaje, si es no sólo aquello de lo que el lenguaje siempre habla sin hablar de ello, sino lo que le da la palabra, a condición de ser dejado él mismo fuera de discurso.

• Pascal: de Pascal a Jean Paulhan, diría yo que el trayecto es el mismo, y, en ocasiones, la exigencia. Nada más chocante —más esclarecedor— que esa relación de espíritus aparentemente poco parecidos. El trayecto: hay que partir, para uno, de la diversión —el equívoco o la ambigüedad indecisa—, para el otro, de la indiferencia donde todo se da sin discernimiento; de esta indecisión ambigua o indiferente hay que pasar a la distinción de las diferencias, después a su puesta en relación mediante una oposición término a término, contrariedad tan precisamente estructurada que, en el lenguaje, siempre nos topamos con un no sé qué que se da como verbal *y* como no verbal, después sentido *y* sinsentido, después, siempre en el discurso pero ya fuera de él, puro lenguaje *y* puro pensamiento, después, en el pensamiento, espíritu *y* mundo, después, fuera del pensamiento, por tanto siempre en él, mundo *y* Dios, luz *y* tinieblas, esto a la vez sin fin y necesariamente (pero ahí está quizá lo sorprendente) no sin fin, si, en una experiencia momentáneamente última o provisionalmente definitiva, acertamos a recorrer de un tirón y a retener en un término irreductible el misterio de esta alternancia contrastada cuyo rigor es entonces tal y la oscuridad tan vio-

lenta, tan incompatible con el yo que la padece, que éste, escapándose como por sorpresa o hundiéndose en el vacío de *una pasividad más allá de toda pasividad*, deja sitio a un acontecimiento al que no asiste, pero en el que participa (formando de algún modo parte de él sin saberlo), acontecimiento desnudo cuya oscuridad absoluta es también la absoluta claridad: lo cual hace evidente todo el conjunto. De donde, en lo sucesivo, esta exigencia: buscar la anomalía para en ella encontrar la norma, explicar por medio de lo inexplicable, pensar contra el pensamiento, es decir, «según el misterio»; exigencia, es cierto, que pierde su necesidad, desde que ésta se organiza como sistema, reduciendo entonces la parte oscura a no ser más que una forma anticipada de ver o bien no recurriendo a la incoherencia sino para hacer valer, en su defecto, la coherencia que la ha anulado (asimilado) siempre por adelantado y que, de esta forma, se reduce a ella misma.

• Me pregunto acerca del movimiento que, por contrariedad, lleva al Dios oculto (cierto en tanto que incierto) y ese otro movimiento que hace coincidir, en una experiencia a la vez única y banal, la iluminación y la noche, la ley y su transgresión. De uno a otro, hay una diferencia que no debería extrañar: la experiencia que Jean Paulhan libera es mística, mientras que el pensamiento pascaliano se prohíbe serlo. Mística, porque se reconoce en experiencias ilustres de esa especie («también hay que volver a los místicos, los únicos, entre todos los filósofos, que ponen abiertamente a prueba y en definitiva *realizan* su filosofía»), pero sobre todo porque no se trata ya, en este movimiento, de *conocer* sino de *ser*: «lo oscuro vuelto la razón de lo claro, el problema convertido en la solución», «pero a condición de *ser* uno mismo el campo de la noche y de la metamorfosis». En otra parte, se habló de éxtasis o de arrebato, incluso si conviene añadir, con un rasgo de modestia que es un efecto de rigor, que el éxtasis es débil y el arrebato es renovable. El lenguaje mismo (pero quizá estemos entonces, por relación a la tradición mística, en una posición de singularidad, puesto que, según esta tradición, sea o no religiosa, la experiencia no podría tener relación con el hecho de decir, de escribir, mientras que, allí, es el decir el que sería su primera consecuencia y en cierta forma el «centro») es también el lugar de este éxtasis, por cuanto que en él no podría haber palabra que no haga compatible lo inconciliable y no mantenga entre la parte física y la parte ideal, entre el «significante» y el «significado», una distancia, un intervalo y como un vacío, pequeño abismo insalvable y, sin embargo, en todo instante y por distracción salvado (pero nunca abolido), cada vez que el lenguaje funciona y que realizamos ese misterio por el que sabemos lo que quiere decir hablar. Es en ese vacío —ínfimo, infinito— donde, llámesele paso

del significante al significado, del sujeto al objeto, del pensamiento al mundo, de lo visible a lo invisible, tienen lugar la conversión y la inversión; o, más precisamente, es en ese vacío donde la contrariedad de los términos, opuestos dos a dos, se experimenta como radical diferencia, dado que la discontinuidad impide que esos términos (o esos momentos) formen serie, y se destruya como unidad, si, por la conversión o la inversión que en ella se realiza, se deja recuperar la certeza de que, allí donde hay dos, es el Uno, sin embargo, quien rige: el Único que detentaría la relación de indiferencia de todos los diferentes. Así pues, si queremos realmente tratar de entenderlo, la exigencia o la coacción es entonces tal que debemos afirmar —experimentar— la discontinuidad, la división o el reparto, a fin de experimentar —de afirmar— la Unidad a la que no sólo pertenecemos, sino «donde estamos confundidos», y cada vez (soy yo quien lo precisa quizá exageradamente), cada vez, discontinuidad, división, unidad exigen ser pensadas y transportadas a lo absoluto.

• No hay, pues, que dejarse engañar por la modestia de la expresión: es sobre una experiencia más que temible, siempre fallida frente a sí misma y a quien pretenda invocarla, sobre lo que somos llamados a testimoniar. En escasos momentos, Jean Paulhan ha aceptado salir de su reserva, a veces en textos públicos: experiencia o pensamientos «que uno alcanza fulgurantemente y que no se pueden mantener, pero a partir de los cuales, una vez aparecidos, se desarrolla al infinito el mundo aparente con su resplandor y su noche...», a veces en cartas (a M. A.): «Es que cada uno sufre inevitablemente, en el curso de su vida, una experiencia casi intolerable a la que hay en lo sucesivo que hacer sitio, si se quiere vivir y vivir sano de espíritu»; a lo cual añade, para señalar su distancia con respecto a la experiencia religiosa: «Cae de su peso que la fe religiosa es una manera de avenirse con esta experiencia terrible, y, *extendiéndola a la vida toda*, de quitarle la ponzoña: si quieres, una manera de diluir el veneno»; «... eso proporciona muchas aventuras, que no son necesariamente alegres. Cómo he salido bien librado de ellas, no lo sé... ¡Con tal de que todo eso no deje huellas! Esto es lo que a veces temo, en lo que escribo...».

Pero quisiera señalar otra diferencia entre el impulso religioso, aunque fuera místico, y el que Jean Paulhan se propone o nos propone: el primero acepta tener éxito (siendo el arrobamiento y la unión extática el don y el signo del éxito), mientras que el segundo implica, si no su fracaso, al menos su fallo: la falla, el defecto o la carencia por donde se deja coger y nos coge y, cogiéndonos, nos suelta o se zafa de nosotros. Es por eso por lo que «no hay descanso». Pues esa falta misma que pertenecería a la experiencia última y sería su prueba (así como, enseguida,

es la carencia de coherencia o la falta de sentido con las que la razón se esmeraba en sentirse completada y, por lo mismo, justificada, reconociendo en ella *algo diferente* a ella misma), una ausencia tal, a partir de ese punto, que llega a ser la promesa o la condición de la experiencia, se restablece como su parte necesaria, pues se inviste y se afirma en ella e inmediatamente falta a su carencia, «como un argumento tanto menos probatorio cuanto más lo es». De ahí que, es muy cierto, no podamos satisfacernos con nada; de ahí también que el impulso esté él mismo señalado con la contrariedad que pretende oscuramente sacar a luz, impulso paciente, obstinado, modesto y siempre clara y calmosamente articulado, como debe serlo el de un sabio, e impulso, sin embargo, «místico» si propende a lo inexplicable con miras a explicar y si nos compromete, por el arrobamiento del relato, en una experiencia donde hay motivos no para conocer, sino para ser y, más precisamente, para experimentar la suspensión del ser, allí donde alguna interrupción, introduciendo su juego, favorece la inversión y la metamorfosis. O más bien, tratemos de decir que este método o este impulso es también, siendo a la vez impulso de ciencia e impulso de no-saber, como la disyunción de los dos y la vacilación del espíritu entre éste y aquél, es decir, a la vez su mutuo suspenso ante el salto, ese salto que es el único que permitiría realizar de uno a otro la travesía prohibida.

• «El secreto que perseguimos se formularía bastante bien: no hay en el mundo ninguna de las diferencias a las que hacéis tanto caso. Todo es *uno*.»

• Quizá se debiera añadir que el trabajo científico prepara el salto, no sólo facilitándolo (por ejemplo, liberando esta estructura general de contrariedad que la reflexión, a partir de la sencillez indiferente o de la indecisión ambigua, comprende y pone ella misma en práctica), sino también haciéndolo difícil, porque logra, con el análisis interrogativo, hacer aparecer, entre los términos, el vacío que los interrumpe, después *fijar* la atención sobre la necesidad del imposible paso y así, deteniendo el salto mientras se realiza, hacerlo casi mortal. Como si, por consiguiente, la prueba por la que se revela el sentido de este arrebato o, antes que su sentido, su realidad como acontecimiento, implicara su no-realización, o como si no nos diéramos cuenta del salto más que cuando, por nuestro descubrimiento ilícito, lo impedimos realizarse y, al agravarlo de esa forma, le damos su justo alcance que consistiría en coincidir con la eventualidad de una muerte.

Si es cierto que le corresponde al primero que llega realizar el salto gracias a la distracción que le permite a grandes pasos y constantemente

franquear el abismo, y si es cierto que un salto así tiene que pasar por lo que habría que designar (y ¿cómo de otra forma?) como la muerte misma, podríamos concluir de ello que es «la facilidad de morir» lo que en cualquier vida nos sustrae a la muerte o nos hace descuidar, olvidar morirnos. Qué discreto se debe, pues, permanecer, sin usar palabras demasiado categóricas, y ahí encuentro una de las razones que separan a Jean Paulhan de todo lenguaje intencionalmente emotivo o fuerte o sombrío: el desenfado con el que le ocurre permitir que sospechen de él es realmente a la vez una defensa contra el espíritu de pesantez que entorpece la inversión —el cambio de conducta—, una invitación no obstante a saltar, y también una insistencia de ligereza que parece advertirnos por contraste, y nos vuelve hacia la gravedad, pero una gravedad incierta a la que falta la garantía de la seriedad.

Veo bien que Jean Paulhan no consienta gustoso a hacer mención, en términos tan directos, de la exigencia de morir que está, quizá, constantemente en juego en la experiencia, salvo una vez más en cartas (siempre dirigidas a Marcel Arland): «Quiero decir: este vacío que no se puede apenas sentir, de nosotros hacia nosotros mismos, más que como una especie de muerte». Y esta confesión: «Me parece que lo que he temido durante muchísimo tiempo era mucho menos la muerte que las ganas de morir (que me sentía capaz de tener, de un instante a otro). Esto no puede apenas expresarse». Confesión sin duda, pero que afecta a la experiencia en su secreto. Pues, desde el momento en que se nos hace la proposición de una ausencia decisiva, o desde que el pensamiento invitado a abrirse a su propia discontinuidad, a fin de realizarse como pensamiento, es casi la facilidad del movimiento, la tentación de poder ceder a él inmediatamente (sin haber tenido «el tiempo» incluso de realizarlo), la que se expone a interponerse y a retirarle su posibilidad. *La facilidad de morir*: tal sería el peligro que vela por nosotros.

• Tomemos esto por un sesgo diferente: el único medio de ser razonable no es pretender estar libre de toda sinrazón, ni siquiera (suponiendo que esto fuera posible) de sustraernos a ella efectivamente, sino más bien hacernos la sinrazón tan próxima, tan accesible, tan familiar que no dejemos de tener que pasar por ella, ligeramente, sin retrasarnos o entorpecernos en ella. Razonable por una práctica descuidada de la sinrazón hasta el punto que ésta se haría invisible: es decir, salvado por la rapidez del naufragio.

Preciso es, además, que haya naufragio, locura y esa muerte rápida capaz de hurtarnos a ella misma desviándonos de su «ansia». Que sea fácil morir hasta el punto de sufrir su atracción y hasta el punto, bajo esta atracción, de morir como por descuido: ahí está el peligro, un do-

ble peligro, ya sea que se muera efectivamente descuidado, ya sea que el descuido nos deje vivir porque en él no nos damos cuenta de que este descuido es la herida de la muerte misma. Pero es también un peligro que *vela*: esta vigilancia es el «tema» (el «sujeto») de la experiencia, lo que la padece, la conduce, la precipita y la retiene para demorarla en su momento de inminencia, si esta experiencia consiste sobre todo en suprimirse o en hacerse posible con su supresión, puesto que la Unidad que es su fin no se da como tal más que en el momento en que todas las diferencias que la designan se borran al borrarla. Lo mismo que, por el lenguaje y, «a pesar de la apariencia, la cosa, palabra o pensamiento vuelven a lo mismo y no son sino uno», lo cual implica que cada uno de esos términos renuncia a la identidad que lo distingue y, al renunciar a ella, destruye ese concepto de lo «mismo» que parece fundar la unión del «Uno», así también el «Todo-Uno» que desprecia las diferencias (según Jean Paulhan) recibe no obstante de ellas la condición que no funciona sino obstaculizándolas.

De ahí este rasgo esencial: nunca es de frente, sino indirectamente como se presenta (por consiguiente, fuera de presencia) ese «mundo único en que nos encontramos confundidos»; es por el desvío como nos sorprende lo sencillo, por lo indirecto, lo recto, y por la indiferencia, reserva de diferencias, la indiferencia en que éstas, convertidas en opuestas, remiten al Uno donde se anonadan (se repliegan en la pura sencillez).

• Quisiera señalar de nuevo y más distintamente las intenciones, los caracteres y las condiciones de un tal movimiento en lo que lo descubre.

1. No se trata de una experiencia personal. Jean Paulhan no pretende descubrir nada que le sea peculiar. Su tarea, por el contrario, es, por una parte, mostrar por qué y cómo el saber del que el primer llegado dispone integralmente se pierde o se reparte —en tesis opuestas—, en cuanto la atención se dirige hacia él; por otra parte, gracias a una atención dirigida de alguna forma contra la atención o por el efecto de un paso nuevo, de volver a la integridad del saber (la no-diferencia inicial), enriquecido, sin embargo, con el conocimiento de las ilusiones que lo habían destruido y del reconocimiento de ese vacío —esa muerte—, momento trágicamente fijado y por el que ha sido preciso pasar para volver. Impulso, pues, insisto, de sabio y de no-sabio, en la intersección de los dos y permitiendo acaso, si no reconciliarnos, al menos entender mejor la necesidad de su oposición. Se comprende que un paso como ése no pueda satisfacer a nadie, ni a los lingüistas (por ejemplo), ni a los

filósofos. La literatura, que todo lo acepta, es la única dispuesta a aceptarlo, ya sea académicamente, aprovechando la benevolencia que hace sensible la preocupación por la conciliación de los contrarios, y para mejor privar a una obra calificada de perfectamente literaria de su parte más salvajé, ya sea esotéricamente en nombre del secreto que en ella se revela como secreto y al que anima sin ponerlo a descubierto.

2. Unidad. Planteo de nuevo la cuestión: ¿qué clase de unidad? La respuesta en sí no podría ser sino ambigua, desviada de toda posibilidad una. La formulación que más suele emplear Jean Paulhan sigue siendo —me parece— la que acabo de recordar: ese «mundo único en que nos encontramos confundidos», o, por mejor citar: «es una sociedad cuyos miembros —todos nosotros, o casi todos— saben reconocer, o al menos sospechan en cada lenguaje la presencia sagrada de un mundo único en que nos encontramos confundidos. Si se prefiere, de un Dios al que destrozan nuestras divisiones, nuestro estudio, nuestras ciencias». Ese «mundo único», divino en su unidad, es sin embargo un mundo. No es el Uno que, en tanto que tal, trascendería el Ser, así como Platón nos invitaba a intentar pensarlo del Bien. (Jean Paulhan habla, no obstante, en algún sitio, de un «acontecimiento trascendente», terminología bastante rara en su obra, que utiliza poco los términos escolásticos.) Ese mundo único en que nos encontramos confundidos nos es coextensivo y, de esta forma, nos desborda por todas partes; todavía más, nos es radicalmente extraño, dada la absoluta exterioridad del pensamiento que le está integralmente unida. De ahí que la experiencia que más parece importarle a Jean Paulhan es aquella que verificaría «la realidad del mundo exterior», experiencia que no responde, sin embargo, más que en apariencia al problema tradicional, pues lo que aquí viene a afirmarse es la sorpresa desconcertante del exterior mismo, desconcertante puesto que se introduce, como por azar, en nuestra propia coherencia para sacarnos de ella, sacarnos de nosotros mismos y, con esta retirada, destituyéndonos de un «Yo que es Todo», transportarnos —puro transporte o trance o *trans*— al Uno. «Todo-Uno»: fórmula de la suprema dualidad y de la última unidad, o de la duplicidad irreductible del Uno.

3. Pero no por ello Jean Paulhan puede quedar satisfecho con una sencilla afirmación que restituyera «la presencia sagrada de un mundo único» haciendo responsables de lo que lo desgarra a «nuestras ciencias, nuestro estudio y nuestras divisiones». Pues sería tener de nuevo por inesenciales no sólo a ese estudio y esas ciencias, sino también (más allá del conocimiento) a la exigencia de discontinuidad que detenta, por la separación y la no-coincidencia cuyo aprendizaje hace el pensamiento al

realizarse, la posibilidad del Uno que no es postulada y descubierta más que en la perspectiva cónica de la infinita diferencia. Pues no se trata sólo, con la metáfora de la cinta de Moebius, de mostrar que habría un desplazamiento gracias al cual, desapareciendo el envés y el derecho, lo alto y lo bajo, allí se alcanzaría el infinito: es preciso todavía indicar que la continuidad restablecida depende de ese desplazamiento o inversión, de esa torsión o refundición de la que el continuo es incapaz de dar cuenta (aún lo es menos de hacerla posible).

Esto es recordar, creo, dos dificultades (inevitables):

*a*) Ya sea que se parta de la indiferencia indecisa y que se vuelva a la no-diferencia reconocida, siguiendo la pasión del Uno, es necesario no sólo pasar por el trabajo de las diferencias, sino decidir que la estructura de esas diferencias es, como se suele decir, binaria y que se reduce a una oposición rigurosa de términos a términos siempre separados dos a dos. (De ahí ese *y* a menudo hecho visible por la cursiva en los enunciados que se nos propone: sonido *y* sentido, lenguaje *y* pensamiento, pensamiento *y* mundo, tiempo *y* espacio, desdoblándose a su vez el *y* en un *y/o*, es decir, una alternativa de oposición que, en el límite, coincidiría con una simultaneidad no simultánea.) Plantear por adelantado como reductible a la dualidad alternada toda pluralidad, incluida la dispersión, porque ésta, como ya Heráclito la formalizaba, entraría en la disposición: «se dispersa-se asemeja», es someterse previamente al procedimiento unitario que se encuentra porque ha sido postulado siempre.

*b*) La misma oposición discontinuidad-continuidad (que, por lo demás, se supone, paradójicamente, si entre discontinuo y continuo es preciso que haya ya una discontinuidad anterior) nos obliga a preguntarnos si el vacío que recubre y designa el *y* en cada relación de contrariedad de los términos es, cada vez, el mismo. Admitamos esa cadena continua de discontinuidades; sonido/sentido, lenguaje/pensamiento, pensamiento/mundo; ¿qué es lo que nos llevaría a tener cada vez por idéntico el hiato entre los términos o figuras o posiciones? ¿Por qué habría identidad de separación? Y ¿por qué el discontinuo, incluso sin escapar a un uso regulado, no sería de tal forma que asumiera cada vez una función *otra* y, por esa función, se especificara como diferencia siempre diferente? Dicho de otra forma, ¿no pensamos ya unitariamente, y según el principio de lo Mismo, la ruptura o el corte que pretendería temporalmente distraernos de ello, a fin de conservar, en ese juego de lo próximo y lo lejano, el hilo continuo —el verdadero hilo de Ariadna— gracias al cual siempre acertamos, extraviados sin extravío, a salir del laberinto de la dispersión?

A no ser que ese vacío esté implícitamente pensado o llevado al absoluto y que el absoluto, en cuanto tal, no escape necesariamente a

toda distinción (toda pluralidad). Pero el infinito, salvo si interviene una exigencia que entonces hay que designar como puramente religiosa, incluso ética, ¿no es indiferente al Uno tanto como al No-Uno? Así como el corte (este corte sonido/sentido, lenguaje/pensamiento, discurso/escritura) sólo es quizá tan decisivo porque es ínfimo y, de esta forma, tal que puede ser también considerado como funcionalmente nulo e incluso como una marca suplementaria de unidad y no obstante (así como infinitesimal) inidentificable, por consiguiente extraño a la identificación tanto como a la unificación. De manera que sólo el corte —la disyunción— infinitamente pequeño detentaría la no-relación radical a la que el Uno no podría aplicarse, aunque fuera como carencia, si es indiferente que el Uno rija o no rija esta no-relación. De forma que, también, en presencia del Dios reunido, la unidad no sería finalmente vencida más que por la división que no divide —el reparto que (lo) deja indiviso y, en esta indivisión, por siempre ya dividida, sin relación de presencia y/o ausencia—.

• «Como si nuestro mundo se encontrara acoplado a algún otro mundo, invisible de ordinario, pero cuya intervención, en períodos decisivos, fuera la única que pudiera salvarlo del derrumbamiento.»

«Pero ¿cómo llegar a ver a la primera tentativa las cosas por segunda vez?»

«... y yo me abandonaba a los placeres de una muerte que mi cuerpo había sido el primero en sospechar.»

«Esta vida de espera y de asentimiento...»

«Quien me quita la razón me atrae. Quien me da la razón, imagino que no me ha comprendido bien; no tomo mi partido de buena gana. Como si esperase, para estar satisfecho, ser a la vez los demás y yo mismo.»

«Aquí comienza mi desesperación de escritor.»

• Únicamente el relato da el espacio, retirándolo, a la experiencia que se contraría ella misma, en todos sus instantes y en todos sus niveles, incluso en esa atracción del Uno que la experiencia padece y que designa obstinadamente como la obsesión que la vuelve contra sí misma, hasta el punto de que no podría ser cuestión de experiencia —como de algo que tiene lugar o que puede tener lugar—, sino más bien de no-experiencia y como de una llamada a hacerse manifiesta suspendiendo (difiriendo) la manifestación. En eso consiste la apuesta del relato, la muerte que lleva consigo y que, impidiéndole realizarse, le lleva, para mejor responder a la exigencia de inacabamiento, hacia esa perfección formal que es, en Jean Paulhan, su dolorido mentís.

La muerte fácil queda entonces, en la expresión tan clara que cerca esta proposición subversiva, como la evidencia de secreto por la que somos siempre interrogados, a falta de saber que en cada instante de escritura-lectura constituimos su respuesta. La muerte fácil, de la que creemos preservarnos en tanto que ya siempre está fuera de lugar escapar a ella, es así la manera cuya transgresión —ese paso más allá y que pertenece al exterior— se propone a falta de la Ley, rebasando ésta en cuanto irrebasable o, más enigmáticamente, produciéndola sólo por la infracción, como si el límite —límite *imposible* de transgredir— sólo pudiera manifestarse mediante la decisión que lo ha roto ya en su «quizá». Esto es lo que nos anuncia la escritura, la escritura ligada a la atracción sin deseo de «la muerte fácil»: que no hay «ley» más que por la transgresión, y desde luego transgresión más que con respecto a la «ley», pero sin ninguna reciprocidad ni relación de simetría entre ambas; pues, lo mismo que por la ley toda transgresión no sólo se refiere a ella, sino que la confirma, así también, para el paso que transgrede, es decir, realiza su más allá (designando de ese modo lo desconocido), la prohibición no encuentra espacio donde legislar más que en la aventura, el futuro de lo desconocido que se ha «reído» siempre de lo prohibido.

La transgresión designa el límite como su más allá; la ley designa el límite por el más acá; entre los dos, como intervalo de irregularidad, rige —el mismo no obstante nunca el mismo— este pretendido límite, cesura tanto más decisiva cuanto que no sería nada o infinita (no dependiendo ni de la afirmación ni de la negación), puesto que, según la perspectiva de la ley, el límite es la absoluta delimitación (irrebasable aunque fuera rebasada) y, según la ausencia de perspectiva de la transgresión, el límite no es más que el «como si» (giro cuyo poder de arrebato ha reinventado precisamente Jean Paulhan) que sirve para medir, haciéndolo inconmensurable, lo realizado en nombre de la violencia del incumplimiento. Línea, pues, de demarcación, que marca con una pequeñez la distancia tomada de una indeterminación a otra, o sea, una minucia, o lo indeterminable, separando nada de nada (y, sin embargo, nada de nadie, si la ley se instaura siempre allí como por adelantado para desmarcarse de ella). «Es imposible», dice en efecto la Ley. «Imposible», dice la transgresión: cada imposible, cada vez, pronunciándose en primer lugar. La diferencia radical, dentro de su absoluta identidad, de los dos términos, uno tendiendo a marcar el extremo de lo posible, otro, el espacio indeterminado del no-poder, esta diferencia de lo idéntico o esta no-identidad de lo mismo (fisura invisible de la unidad) pertenece a la escritura, que entraña la muerte, «la muerte fácil».

• «Y mi primera torpeza en defenderme contra la facilidad que se le toma a morir.»

• La muerte fácil. Retengamos por última vez el constreñimiento de esa palabra doble, la sencillez misma. 1) La muerte: lo prohibido que borra o que suspende la facilidad de morir. 2) Pero la facilidad, lejos de borrarla, realza lo que hay de más escandaloso en el escándalo por excelencia que es la violencia inmortal: morir —la imposibilidad— es fácil. 3) La muerte prohibida e indiscreta, la entrañada por la escritura y que la sustenta, es restituida al secreto de la discreción por la lectura inocente, dichosa, *fácil*. 4) «La facilidad que se le *toma* a morir»: facilidad, poder de hacer, puro poder de producir que nos viene, sin embargo, por una toma violenta, de la disposición dada en lo que absolutamente hay que soportar, la pasividad de lo más pasivo; pero también singularidad de la escritura que es un «hacer» único cuya única lectura, en su repetición, puede hacer que eso se haga y se deshaga; y puesto que la repetición es el modo de la ausencia mortal, la lectura, por su facilidad, detenta a su vez, invertida, la potencia de muerte que la escritura, como violencia única, ha hurtado al rodeo de esta muerte.

Así se realiza, por la duplicidad de la muerte fácil, la inversión cuya posibilidad Jean Paulhan, por un instante, ha mantenido y dominado, a cambio de la paciencia de su vida, tal como una vez, y siempre de nuevo, se la había revelado, como un secreto inagotable, la *lectura-escritura*, juego de la necesidad de una diferencia indiferente.

# XIX

# LA RISA DE LOS DIOSES

No sé si, al amparo de su relato, *El Baphomet*, y de la reedición de la gran trilogía de *Roberte*[1], la importancia y la singularidad de Pierre Klossowski como escritor, pensador y creador de un mundo de imágenes, van por fin a aparecer a la luz que conviene, luz tal que protegería la oscuridad y se protegerá ella misma de todo destello de apariencia. Sería fácil, haciéndola atractiva o pintoresca, hacer esta obra exageradamente visible, aunque sólo fuera por algunos rasgos biográficos atribuidos gustosamente a su autor; el lejano recuerdo de Rilke, el cercano de Gide, algunas imágenes escapadas del hogar surrealista, luego las mañas y rodeos de una evocación extraña que recibe diversos nombres, exige diversas formas y, de la teología al matrimonio, se complica, sin renunciar nunca a ninguna de sus adquisiciones, hasta encontrar su centro de gravedad en las complicaciones esenciales de la escritura: se podrían deducir bastantes rasgos de todo esto para componer una figura pública, a la manera de la de Jouhandeau. Pero no es de temer. Cualquiera que pueda ser esta reputación, su centro seguirá siendo la discreción. La discreción es en su caso la potencia guardiana, guardiana de un pensamiento que no se contenta con una verdad sencilla ni incluso quizás con ese nombre en exceso sencillo de verdad, guardiana también de una obra tan rica plásticamente como abstractamente tenebrosa.

Me contentaré, pues, con algunos comentarios destinados a preparar, situándola, una lectura, más que a ayudarla.

1. *Le Baphomet*, Mercure de France, Paris, 1965 [*El Baphomet*, trad. de J. García Ponce, Pre-Textos, Valencia, 1980]; *Les lois de l'hospitalité*, Gallimard, Paris, 1965.

1. Se trata de una obra principalmente literaria, incluso si su riqueza y rareza dan derecho a reconocer en ella la proposición de una nueva gnosis. Como obra literaria, aporta a la literatura lo que, desde Lautréamont y quizá desde siempre, le falta: lo llamaré la hilaridad de lo serio, un humor que va mucho más lejos que las promesas de esa palabra, una fuerza que no es sólo paródica o de irrisión, sino que reclama la carcajada y fija en la risa el fin o el sentido último de una teología (más tarde se verá cómo, si llegamos allí). *Roberte ce soir* es, a este respecto, un libro maravilloso. ¿Cómo no estar agradecido al que lo escribió? ¿Y cómo no extrañarse de que haya podido haber nunca, en ningún autor, por no sé qué coincidencia privilegiada, tanta inocencia y tanta perversidad, tanta severidad y tanta inconveniencia, una imaginación tan ingenua y un espíritu tan sabio, para dar lugar a esa mezcla de austeridad erótica y de relajación teológica, de donde nace un movimiento soberano de burla y de ligereza? Risa que lo es sin tristeza y sin sarcasmo, que no pide ninguna connivencia malintencionada o pedante, sino, por el contrario, el abandono de los límites personales, porque viene de lejos y, atravesándonos, nos dispersa lejos (risa donde el vacío de un espacio retumba por lo ilimitado del vacío). Creo que, para comprender bien los momentos más importantes de la obra de Klossowski hay que saber reírse de ellos, reír con esa risa que nos ofrecen y que hace eco a su intensidad.

2. De esta obra circunscrita en torno a una risa en ocasiones estrepitosa, en ocasiones disimulada y como ahogada bajo su carcajada, quisiera indicar otro rasgo que la hace, pese a todo lo que la sitúa aparte, muy próxima a las particularidades modernas de la literatura: me refiero al uso de lo indirecto. El primer relato, *La vocation suspendue*, nos da su ejemplo más sencillo, puesto que se trata de una novela que es la exégesis de otra novela. ¿Complicación inútil o expediente cómodo? Veo en él una exigencia diferente. Llamémosla, en principio, discreción. Pero la discreción no es sólo una cortesía, un comportamiento social, una argucia psicológica, la habilidad del que quisiera hablar íntimamente de sí sin manifestarse. La discreción —la reserva— es el lugar de la literatura. El camino más corto entre dos puntos es literariamente la oblicua o la asíntota. Quien habla directamente no habla o habla mentirosamente, por consiguiente sin otra dirección que la pérdida del camino directo. La relación exacta con el mundo es el rodeo, y ese rodeo no es exacto más que si se mantiene, en la separación y la distancia, como movimiento puro de desviarse. Pierre Klossowski, sin excesiva preocupación por las verosimilitudes exteriores, recurre a procedimientos múltiples, diario, enunciado, diálogo, comedia, aparato escénico histórico, des-

cripción de gestos, comentario de mitos. Extraños cuadros imaginarios o, en su defecto, escenas que están como detenidas en su inmovilidad visible, constituyen los momentos esenciales de una intriga que obedece a un juego necesario de multiplicación. Y esos cuadros o esas escenas, destinadas a dejarse ver (a veces incluso traducidos a ilustraciones de gran estilo), y en consecuencia a satisfacer a la vez al que observa y al que le gusta dejarse observar —escenas dispuestas sutilmente por espíritus provocadores, y ciertamente provocadoras, pero que provocan finalmente en nosotros sobre todo el lado divino, la risa—, en realidad engañan esencialmente a la vista, pues, descritas minuciosamente y dando lugar a una exégesis infinita, son recuperadas por la palabra que, a fuerza de revelar, vuelve a ocultar, y, a fuerza de describir, no muestra, sino oculta lo que muestra bajo la multiplicidad de una descripción puramente (impuramente) hablada.

Ahí tenemos un uso particularmente hermoso y pérfido de lo indirecto. Un cuadro, en principio, solicita ese sentido de rectitud que es la vista. Sin duda, lo que se ve en el mundo y, con mayor razón, por medio del arte plástico, no se lo ve sino a distancia, por la distancia y a condición de no tocarlo: sólo lo intacto —lo inaccesible— es visible[2]. Pero, en compensación, lo que veo, aunque sea a lo lejos, aunque sea la lejana estrella, lo veo inmediatamente: la luz que supone un vacío entre el ojo y el objeto y no ilumina más que a través de ese vacío, estando ese mismo vacío iluminado, lo suprime, también, instantáneamente (instantaneidad que Descartes tenía toda la razón, filosóficamente, en erigir en ley física). Sólo se deja ver lo que está, aunque a distancia, en una relación directa y sin mediación. Ahora bien, los cuadros imaginarios y las escenas que no lo son menos, representan, en los relatos de Klossowski, el papel de lo inimaginable y, por modo de un lenguaje rigurosamente reflejo, se ven (esto es, en efecto, casi visible) sacados de lo inmediato, que es un lugar, para ser introducidos en el de una reflexión donde en principio todo se suspende y se detiene en el umbral mismo de la visión, después se refleja, es decir, se desdobla, se disuelve, hasta retirarse en la pura invisibilidad abstracta (y así alcanza su mayor poder de evocación). Nada más impresionante y más locuaz que ese rodeo, mediante el cual la vista se ve engañada —recompensada también—, desviada en beneficio de no sé qué turbio espíritu de oscuridad.

2. Por eso puedo, en la calle, mirar descaradamente un bello rostro o una hermosa rodilla: la ley occidental no se opone a ello; pero cuando quiero tocar uno u otra, inmediatamente soy escandaloso, al haberme comportado como un hombre que ignora el «saber-ver».

3. Los libros de Pierre Klossowski son relatos, incluso cuando comentan mitos, como en ese profundo libro titulado *Le bain de Diane*[3]. Como relatos narran, describen, enuncian, intrigan. Algunos los denominarán teológicos; otros, eróticos; otros, psicoanalíticos. Creo que no hay que tener demasiado en cuenta tales calificativos. Más bien estoy impresionado por un rasgo de originalidad que se manifiesta en la invención de una forma nueva, verdaderamente destinada a seguir siendo única. Leamos, como si nada conociésemos ni supiésemos de su autor, estas obras singulares. No dejará de atraernos la impresión de que algo grave está en juego en ellas y que esta gravedad, que puede revelarse en la risa, con toda evidencia atañe al destino del que escribe, antes de llegar a atañer al que es llamado a leer (a fin de cumplir el ciclo cerrado de la escritura). Pero ¿de qué se trata? Sabemos perfectamente que lo que ahí sucede, incluso si tiene relación con una realidad intensa, mantiene con esta realidad relaciones que no sólo no son directas, sino que excluyen ese fastidioso indirecto que es la alegoría, el símbolo o la parábola. Ni siquiera la llamaré literatura de experiencia. Desde luego, se prosigue una experiencia, pero como impuesta por un *signo* que permanece fuera de toda prueba. Este signo, el más extraño, no significa otra cosa que él mismo. Signo que se puede denominar arbitrario, misterioso, secreto (sin secreto), como un punto vivo que expresaría y afirmaría la vida enérgica del pensamiento reducida a la unidad de ese punto. Especie de intensa coherencia, por relación a lo cual la vida cotidiana, la que se contenta con el sistema cotidiano de los signos, se convierte dentro y fuera en el lugar de una incoherencia insoportable. Y el signo mismo no tiene garantía (no hay un Dios detrás[4] ni ninguna soberana Razón). Quizá incluso sea ya demasiado ver en él la huella de un pensamiento en su punto único de coherencia y de intensidad. De esta forma, le acontece a alguien ser investido por un signo tal hasta el punto de ser reducido a la exigencia única de ese signo intenso cuya pura intensidad vuelve sin cesar sobre ella misma, sin comienzo ni fin. En la nota final a la reedición de *Roberte*, Klossowski explica esto en las páginas más dramáticas que una escritura abstracta pueda darnos a leer hoy. Pero me parece que cada escritor, a su manera, conoce también esta experiencia, que es la de un hombre encerrado en un círculo trazado en torno suyo; un círculo: más bien una ausencia de círculo, la ruptura de esa vasta circunferencia de donde nos vienen los días y las noches.

3. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1956 [*El baño de Diana*, trad. de M.ª D. Díaz Vaillagou, Tecnos, Madrid, 1990].

4. Si hay todavía Dios, aunque sea un dios más silencioso, o la fascinación de la Unidad, entonces el signo ya no es más que una huella y renuncia a su exigencia de signo único.

Ahora bien, ese signo único en el que se designa el pensamiento y al que éste designa, arbitrariamente, como su perfecta coherencia, resulta que exige su divulgación: en primer lugar, porque no es posible vivir sin locura en la relación única con un signo único; pero es que al mismo tiempo, él, que es arbitrario en el más alto grado, sin garantía y rechazando toda garantía, hace brillar como incoherente y como loca toda vida que no se someta a su suprema coherencia. De esta forma, la locura amenaza por ambos lados: la locura que viene al pensamiento por el pensamiento, cuando éste es requerido para reducirse a su coherencia única, y la locura que nos viene de la incoherencia cotidiana, si resistimos —hasta el punto de eludirla— a la locura de la coherencia única y a su intensa violencia. La divulgación es, de este modo, necesaria. Está dada por adelantado en la soberanía vacía del signo, ese movimiento de intensidad que vuelve siempre sobre sí mismo, como a él vuelve el círculo —la ausencia de círculo— trazado por la escritura. Pero ¿cómo puede hacerse esta divulgación? ¿Cómo es que la coherencia única del signo no puede encontrar nada que la satisfaga en la diversidad incoherente donde el yo que vive y el mundo vivido obtienen su dicha y su desgracia cotidianas? ¿Cómo evitar el delirio cuyo falso destello no dejaría de tomar la divulgación del signo, en la medida en que, incluso sin compromiso, le sería preciso comprometerse con los demás signos exteriores? El delirio es, sin duda, inevitable, como inevitable es el compromiso; es decir, una cierta impostura. El signo, cuya soberanía intensa y vacía ha como devastado y saqueado la memoria, se denuncia, un día, en la sencillez de un nombre —el nombre de *Roberte*, por ejemplo—. Esto es de algún modo admisible. También el nombre es único, es silencioso, no entrega nada más que a él mismo: es el signo denunciándose en el puro silencio de su coherencia. Sin embargo, el movimiento es ya malicioso. La malicia consiste en que, en adelante, en tanto que nombre, el signo va a responder también —y quizá la suscite— a una fisonomía que le será exterior: fisonomía a su vez silenciosa, gran figura que no dirá nada e, incluso dejándose ver de la manera más provocadora, seguirá perteneciendo a la soberana invisibilidad del signo. Nombre sin historias, gran figura muda, siempre dada en el olvido de las palabras y de las historias con las que, sin embargo, parece estar de acuerdo cuando ella a su vez se convierte en un retrato, acompañado de otras figuras, un relato poblado de acontecimientos y destinado a enseñarnos una especie de lección, lección que a su vez se afirma en la institución de una costumbre: por ejemplo, *Les Lois de l'hospitalité*. Se puede, pues, decir que, progresivamente, el signo, en el compromiso inevitable que exige evitar la locura, encuentra de esta forma su equivalencia en la situación extraña que intenta esta extraña costumbre representar. Pero la

palabra «equivalente» es engañosa, a menos que la tomemos en un sentido nuevo: eso «vale por», pero no a la manera en que, en el símbolo o la alegoría, el signo vale por algún sentido trascendente o inmanente. Pues aquí es el sentido el que vale por el signo, y la equivalencia no está nunca dada en una igualdad, aunque fuera infinita, sino más bien en una pura desigualdad. Por ejemplo (no es más que un ejemplo superficial): la complicación de la intriga, complicación que parece ser la ley secreta de los relatos de Klossowski, está como a contrapelo de la sencillez del signo que no se puede ni siquiera llamar sencillo, sino pura intensidad, intensidad que exige ser expresada sólo de una forma invertida (por medio de las vicisitudes del rodeo), saqueando ciertamente a la memoria, pero para devastarla, devastándola, pero para hacer allí el vacío, y aportando la complicación, en cuanto que destruyendo toda identidad, toda unidad, pero quizá por la violencia que ejerce una unidad siempre inidentificable[5].

4. ¿Cómo acercarnos al signo único tal como se despliega en la inequivalencia de los relatos, por sí mismos sin equivalentes, pero que no afirman la irradiación del signo más que alejándose de él? Me mantendré, por mi parte, discretamente alejado, no pretendiendo sino señalar unas vías de acceso por las que el espacio de estos relatos podría abrirse a nosotros. Se tiene, a veces, la impresión de que Pierre Klossowski se mantiene valientemente en el centro de una región agitada que la violencia de tres discursos extraños asedia y se disputa, el discurso sádico, el discurso nietzscheano, y, el más perverso de todos, el discurso teológico. Siendo mutuamente extraños, ¿qué tienen de común entre sí? ¿No podríamos en principio arriesgarnos a decir de Sade que es un teólogo importante, el único teólogo, por su imposibilidad misma de ser Sade? Sí, ¿cómo se puede ser Sade? ¿Cómo ser el absoluto negador de Dios, el ateo fundamental, sin ser igualmente, por virtud de la inversión, el afirmador de un absoluto aún más venerable? ¿Cómo obtener goce y verdad de una afirmación así, si ésta no se atribuye, a título de límite que hay que infringir, precisamente siempre lo que en su ilimitación misma niega? La falsedad de todo discurso directo lleva ya a plantear, pero en sentido inverso, semejante cuestión. Hablar directamente de las cosas puras (suponiendo que las haya), hablar de piedad, de santidad y de virtud, como si tales posibilidades estuvieran ya dadas en el lenguaje común, es decir, fueran posibilidades de ese lenguaje, es hablar la más viciosa e impía lengua. De ahí que toda literatura moralizante sea no

5. Tal es la ambigüedad del signo: siendo único, ¿destruye, preserva, supera la unidad?

sólo ineficaz (lo cual sería casi loable), sino corruptora. Y así se dice, en *La vocation suspendue*, que el novelista cristiano tiene como tarea mucho más contrariar los caminos imprevisibles del Señor que imaginarlos; si bien no debe de ser fácil tampoco contrariar lo imprevisible, aunque fuera exponiéndolo *a contrario*: más valdría confiar en el azar, el verdadero, el misterioso azar, y en ese momento nos acercaríamos al surrealismo: azar es el único dios. Será, pues, tentador, invirtiendo el discurso, pedir a la violencia de un lenguaje provocador los recursos o los poderes de angustia capaces de hacer acallar en nosotros lo que habla vanamente: ¿no es el sacrilegio lo que siempre confirma lo sagrado? Y la transgresión, ¿no es la relación más exacta, relación de pasión y de vida, con la prohibición, a la que no cesa de plantear y de suponer como un contacto en que la carne se hace peligrosamente espíritu? A condición, es cierto, de dar la vuelta al discurso y decir que, si la transgresión exige la prohibición, lo sagrado exige el sacrilegio, de forma que lo sagrado, que en puridad no es confirmado más que por la palabra impura del blasfemo, no dejará de estar indisolublemente unido a un poder siempre capaz de transgresión.

¿De dónde viene este poder, en cierto sentido el más misterioso, el menos confesable? ¿Es segundo, es primero? ¿No es, aunque no idéntico, el mismo que el Soberano Poder? Y si lo Otro es desde siempre lo que representa el mal, su lugar o su espíritu, ¿no vamos a darnos cuenta, con un descubrimiento que nos estremecerá, de que lo Otro no es otro más que en la medida en que es el Mismo, aunque no idéntico; en la medida, pues, en que, siendo lo Otro lo mismo, denuncia de ese modo la no-identidad de lo Mismo? De ahí las consecuencias infinitas no sólo en cuanto al enunciado de las «cuestiones últimas» y lo que se llama el dominio espiritual, sino hasta en nuestra lógica, donde el tranquilo principio de identidad va de repente a encontrarse batido en brecha, sin ceder, no obstante, el sitio al no menos tranquilo principio de contrariedad, tal como lo invoca la dialéctica. Pues lo negativo (llamémoslo la «potencia espiritual de maldad») no está en lo que se opone a lo mismo, sino en la pura similitud, en la distancia ínfima y la separación insensible, ni siquiera en la engañifa de la imitación (que rinde siempre homenaje al retrato), sino en ese extraño principio, a saber, que donde hay semejantes, hay una infinidad de semejantes y donde el infinito centellea en la pluralidad de distintos indiscernibles, la imagen debe dejar de ser segunda por relación a un pretendido primer objeto, y debe reivindicar una cierta primacía, lo mismo que el original y después el origen van a perder sus privilegios de potencias iniciales.

Por supuesto, simplifico; intento sólo señalar un orden de cuestiones. ¿Dónde está lo sagrado, dónde está el sacrilegio, si son no sólo

indisociables, sino indiferentes hasta en la intensidad de su diferencia? ¿Habremos, como Sade, de agotar linealmente el lenguaje, habremos de decirlo todo para, al anular la prohibición, el entredicho, resucitarla en este entre-decir —la ruptura de la interrupción— a donde no accede más que aquel que no se interrumpe nunca de hablar? ¿O bien nos será preciso comprender que la transgresión —el rebasamiento del límite irrebasable— no es una posibilidad sólo más difícil que otras, sino que designa lo que, estando radicalmente fuera de nuestro alcance, no se abre al hombre más que cuando en éste la potencia o el dominio personales (aunque fuesen elevados al más alto punto) dejan de ser la dimensión última? La prohibición, en ese caso, no es ya lo positivo del cual tendría aún necesidad la transgresión —como sucedía en la lógica hegeliana— para suscitar la negatividad que en ese caso se contentaría con restaurarlo a un más alto nivel hasta que se alcance algún absoluto definitivo: la prohibición señala el punto en que cesa el *poder* (y, en ese punto, el primado del *ego*, como la lógica de la identidad), en tanto que la transgresión es la experiencia de lo que escapa al poder, la imposibilidad misma[6].

5. No sigamos adelante. Ya he dicho bastante para mostrar en qué y por qué son diferentes de la inversión dialéctica las mutaciones incesantes que revuelven, inflexionan y apasionan tanto los relatos como la sintaxis de Klossowski. Inversiones fascinantes. Las «leyes de hospitalidad» que actualmente dan título general a la trilogía no son, en modo alguno, susceptibles de un sentido simple, incluso singular. Si el extraño teólogo, tras haber estado a punto de ser sacerdote, pretende, habiéndose casado, entregar en cada ocasión a Roberte al huésped, es que la santidad del sacramento del matrimonio exige el don; la esposa es lo sagrado mismo, lo único, la singularidad no intercambiable. Entregar la esposa a los otros es el don por excelencia, el acto renovado del consagrante que ha recibido el poder de compartir «la presencia real» sin contrapartida. Alto poder donde se refleja la tentación de un orgullo espiritual maléfico —pero ¿es aún un poder?—. Igualmente, el esposo que ofrece a la esposa, incitando al invitado a un adulterio, ¿no se contenta con ceder a la tentación de hacer el mal sin hacerlo, haciéndolo cumplir más cómodamente por otro? Pero es más profundamente como hay que buscar el sentido de un acto aparentemente tan poco razonable. El extraño a quien debería ser hecho ese don sin compensación es, según el modo antiguo de pensar, el desconocido y, a ese título, la presencia misma del dios (como si lo

6. Recuerdo, sobre el mismo tema, el bello ensayo de Michel Foucault *La prose d'Actéon* (*NRF* 135 [marzo de 1964], pp. 444-459).

sagrado, por un acto de repetición, no pudiera ser entregado más que a lo sagrado, lo cual confirma que el don es lo sagrado dos veces); y el desconocido a quien la esposa se consagra sin reservas es, pues, el que debe revelar en ella lo incognoscible, su secreto, la parte que la familiaridad, la intimidad y el conocimiento habitual de la memoria disimulan, esa parte divina que pertenece al *olvido* y que Octave, el teólogo perverso, no puede conocer más que indirectamente por el don sin reciprocidad, del que él mismo está excluido, participando no obstante en él plenamente si es su iniciador. Pero ¿es el iniciador o el juguete, o a lo más un mediocre, un hábil director de escena? Y la comunicación tiene como efecto multiplicar esta identidad incomunicable que la comunicación debe hacer visible, revelándonos cuál es el auténtico rostro de Roberte y cuál es su ser desnudo —sus grandes y hermosas manos sin guantes, su cuerpo austero desvestido—, es decir, multiplicar lo idéntico, repetir a Roberte, hasta el punto de que nos es preciso vivir en lo sucesivo, como Théodore, en medio de una intriga que se desdobla y crece, de la que cada peripecia está, no obstante, unida al centro —ese centro siempre descentrado— con una rigurosa relación. Tanto más cuanto que Roberte, por su parte, sustituyendo, gracias a la buena salud de su ateísmo y de su temperamento, la exigencia del don por el principio de una economía de cambio —economía de la que la institución del Hôtel Longchamp, sacada directamente de Sade, nos da a conocer cómo podría terminar en la puesta en común profana de los hombres y las mujeres—, viene constantemente a perturbar la experiencia teológica, y la perturba no oponiéndose a ella, sino precisamente duplicándola con otra que la simula, la disimula y le es en todo semejante, aunque no idéntica.

Retengamos, no obstante —¿hay que insistir en ello?—, que no se trata en estos relatos de motivaciones psicológicas ni de personajes extravagantes, por lo demás verosímiles, un teólogo perverso, una esposa libre y hasta radical socialista, sino de la afirmación de una nueva lógica, tal como, aplicada a la realidad cotidiana, la reflexión teológica puede hacérnosla cercana por el malestar y la incomodidad. He citado el misterio de la «presencia real» y el acto del consagrante como origen de la costumbre del ofrecimiento. Habría también que recordar cómo, desde la perspectiva del dogma trinitario, la comunicación de lo incomunicable se nos propone de una manera muy nueva, así como, por lo demás, en la teología pagana, estamos situados ante el problema de los Doce Grandes Dioses, idénticos por esencia, pero distintos por la persona, divinidad única en doce presencias que no tienen otro papel que darse como espectáculo a sí mismas y, con sus diversas teofanías, reflejar su inagotable sencillez en la compleja imaginación de los hombres. Sobre lo que se hará notar que la teología se vuelve loca y vuelve loco, en cuanto

se aplica, como saber de lo absoluto, a un dominio que no es el suyo. Locura quizá, pero capaz de entrañar otra razón. Y no olvidemos que la experiencia de la que se rinde cuenta con estos libros sorprendentes no es un puro juego del espíritu, sino que mantiene una relación con la coherencia del *signo único* cuya violencia silenciosa debe ser captada tras el nombre de Roberte y sus locas historias.

6. Prosigamos un poco más, si es posible, el movimiento que se nos señala. La existencia simula, disimula, y disimula que, incluso disimulando y representando un papel, sigue siendo la existencia auténtica, uniendo así, con una malicia casi indiscernible, el simulacro a la verdadera autenticidad. Nuevo cuestionamiento del principio de identidad y del Yo idéntico, tan pronto como decae la creencia en Dios, salvaguarda de la identidad personal (ateísmo profano) o asimismo cuando, por «una impiedad de inspiración divina», se sustituye al pensamiento de la divinidad una por ese presentimiento de que en Dios mismo o en el pleroma del espacio divino habita el simulacro, todavía está presente lo Otro, eso otro que no es más que la distancia de lo Mismo a él mismo, distancia que le hace en su diferencia semejante a lo Mismo, aunque no idéntico. Un desdoblamiento así, que pone al lado de cada ser y en lucha con él una infinidad de parecidos, sin que se tenga el derecho de identificar el original o la imagen, el signo único y las equivalencias en las que se divulga, se traduce: *existencialmente*, por una renuncia al primado personal (otros dirán: por la locura, la fragmentación de la personalidad); *teológicamente*, por la divinidad concebida de algún modo como plural; *metafísicamente*, por la idea del eterno retorno.

En este momento vislumbramos al nuevo intercesor, Nietzsche. No diré de él más que una palabra, remitiendo al ensayo «Nietzsche, el politeísmo y la parodia», uno de los escritos más importantes sobre Nietzsche en francés. No creamos, sin embargo, que, como Sade, Nietzsche estuvo sencillamente destinado a imponerse a Klossowski, porque, como Sade, ateo, e incluso Anticristo (cosa que Sade nunca se preocupó de ser), caería bajo la banal maldición del ateísmo, incapaz de discurrir sobre la ausencia de Dios sin hacer a Dios presente por esta misma ausencia. Hay (felizmente) algo más en Nietzsche y en la idea que Klossowski nos propone de Nietzsche. El extraño pensamiento de que todo retorna, todo vuelve a empezar, es la afirmación más fuerte del ateísmo moderno. ¿Por qué? Porque reemplaza la unidad infinita por la pluralidad infinita, el tiempo lineal, tiempo de la salvación y del progreso, por el tiempo del espacio esférico, maldición que se invierte en alegría; porque pone en tela de juicio la identidad del ser y el carácter único del *hic et nunc*, en consecuencia del *ego*, en consecuencia

del alma, en consecuencia del Dios Uno. Y quizá más: porque este pensamiento nos instala decididamente en un universo donde la imagen deja de ser segunda respecto al modelo, donde la impostura aspira a la verdad, donde finalmente no hay ya original, sino un eterno centelleo donde se dispersa, en el destello del rodeo y del retorno, la ausencia de origen. Pensamiento, desde luego, que tiene sus trampas, pero que es poderoso con su imposibilidad, impidiendo que nos repleguemos —cosa de lo que está amenazado todo ateísmo— a los límites humanos, y que lejos de entregarnos complacientemente a la insurrección de las fuerzas oscuras, imágenes y tenebrosos fantasmas, nos invita a recurrir a la inagotable capacidad de metamorfosis donde aparecer y desaparecer testimonian igualmente el favor, el disfavor del ser.

*Al comienzo era el recomenzar*: éste es el nuevo evangelio que, pensando en Nietzsche y aceptando todas sus consecuencias, propondríamos para sustituir al antiguo, sin por lo demás perder de vista que el antiguo ya lo afirmaba (¿cómo si no?), en la medida en que la palabra, aunque fuese la del origen, es la fuerza de la repetición, lo que nunca dice: «una vez por todas», sino: «otra vez más», «eso ha tenido ya lugar una vez y tendrá lugar una vez más, y siempre de nuevo, de nuevo». De ahí la inmensa carcajada que es el estremecimiento del universo, la apertura del espacio en su seriedad y el humor divino por excelencia. Pues es muy preciso que el eterno retorno, hasta en el olvido en que culmina su revelación como ley, ese eterno retorno donde se afirma y de alguna forma se prueba la ausencia infinita de los dioses, llegue a desear también el retorno de los dioses; es decir, los dioses como retorno. Esto es lo que Pierre Klossowski expone en un desarrollo soberbio que quisiera citar parcialmente aquí, porque explica no sólo a Nietzsche, sino, me parece, a Klossowski[7].

> Y así se manifiesta que la doctrina del eterno retorno se concibe una vez más como un *simulacro de doctrina* cuyo carácter paródico da cuenta de la *hilaridad* como atributo de la existencia que se basta a sí misma, cuando la risa estalla en el fondo de la entera verdad, ya sea que la verdad explote en la risa de los dioses, ya sea que los mismos dioses se mueran de risa loca: Cuando un dios quiso ser el único Dios, todos los demás fueron presa de risa loca, hasta *morir* de risa.

Frase que precisamente va a constituir uno de los *leitmotivs* de *El Baphomet* y que detenta en su sencillez el movimiento sin fin de la ver-

7. En P. Klossowski, *Un si funeste désir*, Gallimard, Paris, 1963 [*Tan funesto deseo*, trad. de M. Armiño, Taurus, Madrid, 1980, pp. 141-171].

dad en el error de su retorno. Pues, ¿por qué esa risa? Porque lo divino, sí, «¿qué es lo divino, sino el hecho de que hay varios dioses y no un único Dios?». Pero, en la risa, los dioses mueren, confirmando así la risible pretensión del Dios Uno (que no ríe); sin embargo, muriendo de risa, hacen de la risa la divinidad misma, «la suprema manifestación de lo divino», donde si desaparecen es para reabsorberse, esperando renacer de ella. Sin embargo, no todo está dicho definitivamente; pues, si los dioses mueren de risa, es que la risa es, sin duda, el movimiento de lo divino, pero sucede que es también el espacio mismo de morir —morir y reír, reír divinamente y reír mortalmente, reír como movimiento báquico de lo verdadero y reír como burla del error infinito que pasa incesantemente de uno a otro—. Y de esta forma, todo vuelve a la absoluta ambigüedad del signo único que, queriendo divulgarse, busca sus equivalencias y, al encontrarlas, se pierde en ellas y, al perderse, cree encontrarse.

*El Baphomet*, transformando en mito la leyenda de los templarios, traduce, con una suntuosidad barroca, esta experiencia del eterno retorno, asimilada a los ciclos de la metamorfosis y vuelta por lo mismo más cómoda que trágica (a la manera de ciertos cuentos orientales). Todo sucede en un más allá turbulento —reino de los espíritus—, donde es natural que, bajo una luz de invisibilidad, todas las verdades pierdan su fulgor, donde Dios no es sino una esfera lejana y muy restringida, donde la muerte, sobre todo, ha perdido su omnipotencia y hasta su poder de decisión: ni inmortales ni mortales, entregados al cambio perpetuo que los repite, ausentes de sí mismos con el movimiento de intensidad que es su única sustancia y hace ser idéntico al juego, una semejanza sin nada a qué parecerse, una inimitable imitación. Así son los «alientos», palabras de ingenio o palabras de escritor, como así son las figuras y las obras formadas por estas palabras. Que el inexplicable deseo de volver a la luz so pretexto de honrar el dogma de la resurrección final, deseo de encarnarse, aunque fuera entre varios, en un mismo cuerpo, deseo no tanto de purificarse cuanto de corromperse y de corromper toda la obra purificadora, en lo que yo vería gustoso una legítima maldición lanzada contra la eternidad del ser. (Es como una nueva y fascinante versión del mito de Er.) Se pronunciará el nombre de gnosis; quizá sin razón; quizá con ella. Que, al menos, si se hace la comparación, no sea para envejecer una obra esencialmente moderna, sino de la misma manera como Kafka ha podido, al escribir, al no escribir, imaginarse que su obra, si la hubiera escrito, habría podido dar lugar a una nueva Cábala. Recordemos ciertos rasgos de semejanza. La gnosis no es el maniqueísmo, es con frecuencia un dualismo muy matizado. Por el papel que hace representar al reflejo de Dios, a la atracción hacia lo inferior proporcionada por la introspección, plantea el problema de la repetición de lo Mismo y de esta forma introduce la pluralidad en la unidad. Con o sin sincretismo, introduce, en muchos casos, una exigencia

tal que los misterios paganos y los misterios cristianos logran pasar unos a otros. Hace sitio a las grandes figuras femeninas y a los elementos sexuales (androginia, sodomía). Hace suya la idea del tiempo circular (y hasta la metempsicosis), pero para luchar contra lo que llama el «ciclo de la muerte» con un movimiento de retorno, de ascensión hacia lo alto, que bastaría con poco para transformar en eterno retorno. Hace sitio al olvido, que aparece como una más profunda memoria: he aquí que, de repente, un Dios aprende —lo había olvidado— que no es el primer Dios, que hay, por encima de él, un Dios todavía más silencioso, más inaprehensible (y estaría por añadir: así sucesivamente). La gnosis es esencialmente un relato, relato cósmico regido por la complicación, relato inmóvil en el que las verdades se engendran relatándose mediante una multiplicación indefinida. Es cierto que le falta, como le falta al Evangelio, la «suprema manifestación de lo divino», la risa, esa risa que «estalla en el fondo de la entera verdad» y que es el don de la obra de Klossowski.

# XX

# NOTA SOBRE LA TRANSGRESIÓN

## TIERRA: CAOS

Si bien los dioses griegos nos enseñan que el incesto no está prohibido, parecen encargados de fijar en otra parte, entre Tierra y Caos, la separación: separación que no se puede quebrantar sin producir monstruos. La dificultad para pensar lo que separa estos dos términos estriba en que uno de ellos no se representa sólo a sí mismo, sino que, por la astricción de su abertura, representa ya la infranqueable distancia. ¿Cómo, por la desunión, unirse a la no-unidad? ¿Cómo se juntaría el «límite» con el «sin-límite» según la disyunción propia de la ausencia de límite? Caos, en esa no-relación de los dos términos, figura, con arreglo al exceso que le designa, dos veces: unirse al caos es tomar apoyo sobre el abismo para reunirse, desviándose, con el abismo. ¿Qué deseo lo podría? Tanto menos cuanto que Eros no ha sido quizá engendrado aún. Habría, pues, uniones extrañas a la unidad y a las que faltaría la relación unificadora, aunque fuera pervertida, del deseo. Pero ¿se trata de una unión? El Caos, lejos de figurar el hermoso vacío, inmutablemente en reposo, se multiplica según el furor de un desenfreno sin principio ni fin: es la pululación de una vacancia repetitiva, la sustracción proliferante, la pluralidad fuera de unidad. ¿De qué forma el relato arcaico nos refiere el acontecimiento por donde pasa lo que simbolizaría (para nosotros) la prohibición mayor? El odio furioso empuja a la Tierra (poder del firme límite) a la conjunción con el Caos; pero este furor —el desenfreno abismal— es ya el rasgo monstruoso que designa la pertenencia al Caos. Sería, pues —por cuanto que una consecuencia estaría aquí en su sitio—, la animosidad caótica o la *re-pulsión* (pulsión que se repite al

revés) por la que lo ilimitado habría seducido (desviado) al límite para llevarlo a perderse en el desorden sin origen. La repulsión, la repetición a la inversa, que desborda con mucho todo principio de agresividad, no es, sin embargo, primera por relación a Eros. Pertenece a una raza de la que nada proviene, incluso si no deja, en el sin-fondo, de producir lo que no tiene derecho al nombre de existencia. La repulsión precede a toda pulsión, sin ser primordial, y sin tener tampoco relación con la vida, el amor, la destrucción y la muerte, tal, al menos, como nos agrada llamar a ésta. Re-pulsión: palabra doble, dividida, en la que no tendríamos razón en ver una primera figura del «conflicto», pues la repulsión no divide más que como efecto de la repetición, la cual engendra no engendrando nada: generación sin engendramiento.

La Tierra: el Caos. El Relato arcaico, con esos nombres poderosos que no se dejan dominar y minado (como por graves reproches) por excesos inciertos, lejos de nuestras significaciones, relata, de una forma rapsódica, por ajustes o yuxtaposiciones de trozos, el Relato inmemorial. Esos nombres, que no son, propiamente hablando, términos de poder, sino decisiones abruptas, no nombran quizá nada: nuestras traducciones los aplacan, no tanto traduciéndolos cuanto volviéndolos a emplear. ¿Qué entraña el Relato? Un derecho oscuro a ser recitado, así como la transgresión que ese derecho sin derecho, a pesar de los ritos que lo delimitan, transmite o vehicula, sin que se pueda estar seguro de lo que está permitido y de lo que no lo está. El Relato se engendra, y narra engendramientos: siendo rapsódico, no diciendo nunca por vez primera, sino siempre repitiendo según el recitado que repite lo mismo que no ha sido dicho, va de lagunas en lagunas, de fragmentos en fragmentos que articula de forma diferente sin tener, finalmente, otra autoridad que el poder de su redición y la vigilancia aburrida de la repetición. El relato rapsódico del que todos somos tributarios se constituye, al repetirse, en torno a nombres extraños —temibles, enigmáticos, exteriores al lenguaje de la comunidad— de los que no se sabe qué cosa nombran y a los que no conviene detener, sino ceñir dentro del espacio del relato. Repetición y nombres extraños (o simplemente nombres, lo innombrable del nombre): éstas serían las dos posibilidades en ejercicio en el relato.

Pero los nombres, a su vez, ponen en juego una dualidad tal que excluye toda medida común y que produce, por una y otra parte, una serie o descendencia según el doble sentido de la repetición. Sólo que esos nombres nombran lo que, inmediatamente, traducimos, aun conservándolo en su lenguaje de origen. Tierra, Gaia, poder de engendrar y de ser engendrado, pero de todos modos la tierra con la que lo que

forma está ya formado, firme y trabajado por la coherencia viviente. La Tierra no es un primer principio: tanto menos cuanto que a su nombre remiten los nombres siempre más jóvenes de Rea, Deméter y Coré; cuando se nombra a Deméter —a región-madre—, se nombra también a Gaia, sólo que a un nivel en que los relatos proclaman cosas cercanas, las manifestaciones desarrolladas y narrables por episodios numerosos; con Gaia no perdemos pie; incluso el misterio del engendramiento sin figura, asociado a las cosas terribles, permanece, por la materia —el fértil limo— donde se informa, en relación con lo divino ya manifiesto. Sucede distinto con Casma. No se podría llamarlo original, puesto que nada toma de él origen. El Tiempo que designa el primer Cronos no tiene tiempo para decirse contemporáneo del viejo Caos, pues el tiempo es primero, y el Caos, sin anterioridad de tiempo o de potencia por relación al Tiempo, escapa tanto al primado como a la perpetuidad.

¿Qué pasa, pues, en el Relato, con la Tierra y con el Caos? La Tierra, potencia esencialmente generativa, engendra; el Caos retorna. La Tierra engendra según el deseo y, por el deseo, produce las hermosas uniones siempre permitidas, aunque sean ilícitas. El Caos, sin deseo, sin amor, de ningún modo abierto, sino siempre encajonado en su abertura, se reproduce incesantemente en una proliferación que va de lo Mismo a lo Mismo, destruyéndolo.

Pero la cuestión se plantea de nuevo: la Tierra, hundiéndose en el Caos o en Erebos, bajo la potencia de la repulsión, pierde su derecho a engendrar (lo semejante por lo semejante) y entra en la genealogía funesta donde lo disímil (lo Otro) forma cadena con lo disímil (lo Otro), rasgo de la separación múltiple. Entre los monstruos nacidos de esta desdichada unión hay la misma diferencia que entre seres vivientes, monstruosamente vivos, y una progenie de potencias, fuera de ser y no-ser, que no cabría denominar prohibidas, incluso si son nombres de exclusión que escapan a toda ley: Caos, Erebos, Tártaro, Noche (ella misma en posición doble o triple: noche que se pierde en la noche, noche que anuncia el día y la medianoche de una y otra). Cuando se los recibe del Relato, esos nombres que, sin salir unos de otros mediante una filiación, progresan no obstante hacia nosotros, hacia una experiencia posible, observamos que denominan lo que no podría aparecer y que, sin pertenecer al cosmos divino, tienen una relación con el espacio (evidentemente, el caos griego y el espacio griego son palabras peligrosamente próximas). Es el tiempo el que engendra. El espacio no participa en la genealogía, al no dar lugar más que a lo Otro ya sea que el acento se ponga sobre la oscuridad (lo que no se descubre, *Erebos*) o sobre la

discordancia clamorosa (*Tartaros*, *bárbaros*, murmura balbuciendo sin fin palabras que no son palabras).

El Relato, sin embargo, las hace oír. Lenguaje antiguo, eco de lenguajes más antiguos, sin duda institucionalmente colocados bajo la autoridad de los guardianes de la palabra, diferentes según los santuarios y los dioses. Los interpretamos vanamente, en parte porque lenguajes diferentes, cercanos y separados, les han servido de relevo y porque, por ejemplo, Anaximandro, al citar el «sin-límite», nos proporciona, en lugar de Casma, un término no sólo semánticamente rico, etimológicamente vertiginoso, sino disponible según reglas nuevas que permitirán otras transformaciones y anuncian otras clases de utilización hacia las cuales, al menos lo creemos, nos será más fácil abrirnos camino. Cuando, al evocar la unión de la Tierra con el Caos o con su derivado, Erebos, hablamos de transgresión mayor, evidentemente (la interpretación está ahí, a nuestro alcance) lo podemos hacer, lo mismo que podemos observar que la prohibición (palabra no menos fuera de sitio) no alcanza por esto mismo la relación de lo cercano con lo cercano (como en el incesto), pero señala la falta de relación de lo Uno con lo Otro o, como he sugerido abusivamente, del Tiempo y del Espacio.

Queda el Relato mismo. Encierra el enigma que dice. Dice las cosas terribles porque las repite: repetición que, según el doble juego de la repetición, escapa felizmente al peligro del origen, pero cae bajo el peligro de la repulsión, esa pulsación irregular que no late ni según el deseo ni según la vida. Relato, pues, quizá siempre lejos de la genealogía, a la que tiene, no obstante, como vocación relatar. Relato donde el Caos tiene su sitio, cosa muy extraña, lo que le expone al riesgo no de convertirse en caótico él mismo, sino de incluir la exclusión que viene con el Caos. Por el Relato pasa y se borra la transgresión, siempre irrealizada y dejándose tanto más desbaratar cuanto que la irrealización sería su único modo de afirmación. Por el Relato pasa, pues, no sólo el relato, marca de un pasado que no ha pertenecido nunca al Tiempo y (¿se puede decir?) llamamiento a ese «paso más allá» hacia el que atrae, por la repulsión, el Afuera intransgredible y, sin embargo, nombrable.

Estas reflexiones me surgieron de la obra de Clémence Ramnoux *Études présocratiques* (Klincksieck, Paris, 1970), libro de sabiduría, de erudición, de sencillez y donde el encuentro de esas cualidades opuestas da también sabiamente que reflexionar. Al margen de ese libro, estoy todavía por añadir: si el mito se interpreta cuando da lugar a dos series cuya relación sería el sentido del mito, comprendemos que la trilogía de Esquilo entrañe, entre otros, este debate: el niño ¿viene del padre o viene de la madre? En el primer caso, Orestes queda como casi inocente, culpable del crimen de leche y no del crimen de san-

gre; pero las series padre/madre son sustituidas por otras dos, más espantosas: el hombre ¿viene del padre y/o de la madre, creencia moderna y «edípica», o es de origen ctónico? No siendo sólo la tierra lo «ctónico», sino lo que está por debajo del «Umbral» (con la ambigüedad: ¿soy llevado por la Tierra, soy engullido por la parte inferior?), la cuestión parece remitir, de vez en cuando, a la doble serie Tierra-Caos, separada absolutamente y, sin embargo, constante y peligrosamente implicada la una en la otra. Aparte de este sentido, se puede también sugerir otro: ¿no sería el relato genealógico mismo el que se dice (se piensa) dejándose decir bajo esta doble serie: de un lado, cosas y frases capaces de engedramiento y de consecuencias; del otro, el oscuro y vacío latido repetitivo, capaz, no obstante, de dar lugar a una diferencia de nombres (el Caos se designa repetitivamente conforme a Erebos, Tártaro, Noche —la triple Noche—; después, por la Noche, conforme a los tres nombres de la Muerte, *Moros*, *Kere*, *Thanatos*; después, por Kere, conforme a las Erinnias: el Caos está entonces casi ahí, en nuestra vecindad)? Cuando Hesíodo, entre el Caos (que está debajo) y las cosas existentes, o sus límites, fuentes o raíces, establece un *umbral* de bronce inquebrantable, podemos ver en el umbral la frontera que empieza y que termina y también reconocer en ella el umbral infranqueable de lo prohibido. Podemos también sólo retener el nombre de Umbral y esforzarnos, como a ello nos insta Paul Celan, a pensar *de umbral en umbral.*

## XXI

## EL RODEO HACIA LA SENCILLEZ

Pienso en esa carta escrita a Tolstoi por Turgeniev agonizante: «Le escribo para decirle qué dichoso fui de ser su contemporáneo». Me parece que, por la muerte que ha derribado a Camus —y he de añadir ahora, tristemente: a Elio Vittorini, a Georges Bataille—, esta muerte que nos ha envuelto, en una parte profunda de nosotros mismos, ya moribundos, hemos sentido qué dichosos éramos de ser sus contemporáneos y de qué manera alevosa esa dicha se hallaba a la vez revelada y oscurecida, más aún: como si el poder de ser contemporáneos de nosotros mismos, en ese tiempo al que con ellos pertenecíamos, se viera de repente gravemente alterado.

No podemos dejar de lado los sentimientos de amistad ni la tristeza. Y hablar con sangre fría de obras amigas ignorando la sombra que se ha retirado en ellas y que lanzan sobre nosotros, sería un movimiento sin verdad, por lo demás fuera de nuestro poder. Tenemos que convencernos de que esas obras, de repente, nos faltan, incluso si están ahí, a nuestro alrededor, con todas las fuerzas que les pertenecen. Esa ausencia no las aleja de nosotros; es la forma como nos son cercanas, el dolor que esta proximidad introduce en nuestro pensamiento, cada vez que, volviéndonos hacia ellas, tropezamos con esa presencia de dureza, propia de la obra que ya se vuelve a cerrar y a la que no ayudaremos a volverse a cerrar (o a deshacerse) apreciándola o poniéndola al servicio de una estrategia intelectual.

Hablo de Camus: a menudo experimentó como un malestar, impaciencia a veces, de verse inmovilizado por sus libros; no sólo a causa del fulgor de su éxito, sino por el carácter acabado que se esforzaba en darles y contra el que se volvía, tan pronto como en nombre de esta

perfección se pretendía juzgarle como prematuramente realizado. Después, el día de su muerte, la brusca, la decisiva inmovilidad: entonces ha dejado de amenazarlo. Todos corremos el riesgo de que nos alcance, obligándonos a detenernos junto a la obra en lo sucesivo demasiado tranquila a la que nos sentimos, sin embargo, obligados a preservar, para que no se inmovilice como evidencia el sentido secreto que le es propio. Porque es una obra secreta.

Secreta, parece que la obra de Camus lo sea por relación a él mismo. Cada uno de sus libros le oculta y le designa, hablando de él, pero de alguien diferente a él. Ensayos literarios, filosóficos, relatos, novelas cortas, escritos de teatro, tienen como centro, en situaciones seleccionadas ejemplarmente, un estado de su sensibilidad, un movimiento de su existencia, una experiencia, en fin, que ha sido la suya, que le perteneció, pero propia de él en la medida en que, lejos de experimentarla como singular, la considera característica de una condición común: a pesar de todo, inaprehensible en común y siempre mal iluminada con esa luz perfecta que sobre ella dirige.

Sus grandes relatos deben su forma a esta reserva bajo la que se esconde para revelar algo esencial que no puede afirmarse directamente. *El extranjero* no es Camus, qué simpleza creerlo, ni tampoco el abogado de *La caída,* ni el doctor Rieux de *La peste*: todo se opone a esta identificación. Sin embargo, reconocemos, por un presentimiento muy seguro, que esos personajes tan decididamente delineados, no son más que personajes, es decir, máscaras: la superficie figurada tras la que habla una cierta voz y, a través de esa voz, una presencia que no podría descubrirse. Enmascarado, lo que se adelanta bajo la máscara —¿debo precisarlo?— no es ese hombre natural, no sólo sencillo, sino a menudo directo, que es Albert Camus. Es incluso ahí donde comienza el secreto. Descartes, Nietzsche, por evocar enmascarados ilustres, participan hasta en su existencia de esta forma desviada de ser que exige la afirmación precisa de su pensamiento y sin duda, más aún, Kierkegaard. En Camus, sólo cuando se pone a escribir es cuando esta comunicación sencilla con la vida se opone o se oculta y quizá se altera para no afirmarse ya sino mediante un rodeo y para afirmar la nueva verdad que es ese rodeo. Y, sin embargo, ¿qué quiere Camus, al escribir? Volver a encontrar esa sencillez que le pertenece, esa comunicación inmediata con la felicidad y la desdicha, quizá, con todo también algo más (o menos), otra sencillez, otra presencia.

Porque se expresa con nitidez, se quiere encerrar a Camus en la afirmación visible a la que llega. Porque no tiene equívoco, se le atribuye

una verdad sin ambigüedad. Porque dice extremadamente lo que dice, se le detiene, se le inmoviliza en esta extremidad, pero si habla a favor del claro límite, se le reduce a esa palabra limitada y sin sombra, a él que, «nacido para un día límpido», ha captado de sopetón esa brecha que es la luz, esa abertura secreta por medio de la que aleja todo presente (incluso el presente de la luz) en su presencia entonces oscura.

El malentendido comenzará con la palabra «absurdo». Se hace de ella un concepto, y Camus mismo, cuando quiere desembarazarse de la inmovilidad de ese «término», lo critica como concepto. Pero no es una palabra de filósofo: tajante, decidida, dura, muy extraña por su fulgor al ensordecimiento que contiene, está ahí, en nuestra lengua, como algo desnudo, que no dice sus razones, un límite que rehúsa pertenecer a lo que limita: una palabra intransigente, que se despide y despide.

Es casi un juramento, afirma, reta. Palabra, a pesar de todo, neutra, curiosamente privada de resonancias irracionales y, en verdad, tan firme como la palabra razón, de la que hace las veces. Conocemos sus orígenes. No viene de Kafka, ni de la filosofía alemana (quizá con excepción de *El único* de Stirner): no tiene nada que ver con la fenomenología ni con un Heidegger, orientado hacia horizontes muy diferentes. Pero son Dostoievski y Chestov quienes preparan su venida. El que sigue derecho su camino, dice Chestov, no mirando sino ante sí, crea la lógica y vive en la certidumbre de su razón, pero el que se vuelve y mira hacia atrás ve cosas terribles que lo petrifican; haberlas visto no le permite ya ver otra cosa; todo vuela en pedazos, los principios, la moral, la ciencia. El absurdo es lo que se ve cuando uno se da la vuelta, pero más precisamente es el movimiento de volverse: la mirada atrás, la de Orfeo, de la mujer de Lot, la vuelta que viola la prohibición y que toca entonces lo imposible, pues esa vuelta no es un poder. No *podemos* volvernos. Y, sin embargo, volverse es la pasión del pensamiento, la exigencia decisiva.

Camus habla de «la admirable monotonía» de Chestov. Y el mismo Chestov: «Irrito a las gentes porque repito siempre lo mismo». Sucede que la repetición es la dimensión de ese mundo que se revela en la vuelta. No es otro mundo, es el mismo convertido en extraño a toda aveniencia y como el exterior de todo mundo: el mismo, pero no idéntico (sin esa garantía del principio de identidad que perdemos al mirar atrás); el mismo no idéntico, siempre disperso y siempre congregándose por la dispersión, la señal fascinante de la multiplicidad de los reflejos.

En *El mito de Sísifo,* encontramos los principales movimientos de la experiencia: el hombre con la roca, la roca en su obstinación árida que es volver atrás y abajo, el hombre en su firmeza acotada que es seguir derecho hacia adelante y hacia lo alto, la contradicción indisoluble del

sentido de esos movimientos, finalmente la repentina *vuelta* de uno y otro, por donde se revela la necesidad de la *repetición* absurda.

El absurdo que lleva al hombre de Chestov a la fe, lleva a Sísifo a la alegría. Esta interpretación es, al menos, la que estamos dispuestos a aceptar, simplificando a partir de ahí la afirmación oculta que las claras proposiciones de Camus dejan discretamente transparentar. Pues la felicidad no se libra del absurdo por una especie de deducción moral, austera felicidad procurada por la fidelidad a una verdad sin esperanza. Al que se vuelve —al que no puede volverse— se le muestra un secreto más difícil: el absurdo como felicidad, es decir, la relación misteriosa de esos dos movimientos, la unidad de su diferencia, el enigma de la sencillez que nos da la felicidad en la presencia del absurdo y el absurdo en la aprehensión de la felicidad, pero por otra parte nos quita uno en otro, abocándonos a la pasión sin fin del imposible presente.

Quisiera indicar brevemente por qué esta experiencia de Camus es compleja y fácil de traicionar. Lo que se le reveló en momentos excepcionales, cuyo recuerdo han puesto en imagen sus prosas juveniles, es como si debiera, para sí mismo, desarrollarlo siempre según dos direcciones que se corresponden con dos culturas: la experiencia rusa, la sabiduría trágica griega, el absurdo según Kirilov, la necesidad según Anaximandro. Por supuesto, la palabra cultura no está ahí para hacernos creer que se trata de un dato libresco. Camus tiene respeto por los libros y no destruye las estatuas, pero si bien el arte que ama pasa por bellos nombres gloriosos, lo que alimenta su arte está en la vida y es su vida inmediata.

Esto inmediato es la sencillez que se comprende como siempre doble e igualmente en dos tradiciones: una expresa el silencio del mundo doliente, otra la belleza del mundo silencioso; una descubre lo imposible que es la injusta miseria y la injusta desgracia de los hombres; otra desvela lo imposible en «la naturaleza sin hombres», la árida inmovilidad del paisaje, el presente de luz que nos priva de todo proyecto y de toda esperanza. Por ambos lados, una indiferencia muda, una pasión a medida de la indiferencia, una palabra al nivel del mutismo. Y cada vez hay rechazo, hay asentimiento: rechazo de lo que nos rechaza, la roca, el viento crudo, el desierto de sufrimiento, rechazo que se *invierte* en afirmación, tan pronto como el hombre coge por su cuenta y le toma la palabra a lo que le niega: luz vacía de día, lucidez inflexible del hombre; volteo de la roca, rebelión de Sísifo.

Esta inversión es difícil de descifrar. Retiene en sí el secreto y la verdad ambigua, pero también las contradicciones de sentido cuyas violencias opuestas tienden a desunir la experiencia y ciertamente han

ensombrecido la existencia intelectual de Camus. Todo nos lleva a comprenderlo de una manera dialéctica: nuestro espíritu apropiador lo desea, el desarrollo de la historia (bajo una de sus formas) lo hace manifiesto. Se trata de mudar lo imposible en poder; es preciso, del injustificable sufrimiento, de la muerte incomprensible, de la negación que es lo esencial en los hombres y en una cierta clase de hombres, sacar otra clase de comprensión y un dominio por fin total y exacto, si es igual a todo.

Camus ha criticado con vigor un movimiento semejante. Su crítica no siempre ha parecido convincente, y ha parecido señalar el abandono de esa elección en favor de la justicia que, en días importantes, con tanto honor había representado.

Sucede que la crítica de Camus, por fundada que pueda estar, lo está menos en las razones que da que en la extensión y complejidad de su experiencia, fuente a la que siempre está dispuesto a volver como a su origen y para encontrar en ella la medida de todas sus palabras. Experiencia que, es bien sabido, fue desequilibrada por las responsabilidades de la acción política y social, y captada por las grandes fuerzas simplificadoras del tiempo. La palabra absurdo consagró el malentendido. (Si no me equivoco, esa palabra está casi ausente de sus primeras obras: «Los hombres y su absurdidad», dice *El revés y el derecho* y, en *Nupcias*, de una manera más significativa: «Todo lo que exalta la vida acrecienta al mismo tiempo su absurdidad». Pero habría que precisar aquí que el absurdo no es la absurdidad; entre las dos palabras hay una gran distancia; la absurdidad es de carácter conceptual, indicando el sentido de lo que no lo tiene, mientras que el absurdo es neutro, no es ni sujeto ni objeto, no pertenece ni a uno ni a otro, es *Eso* que se oculta a la aprehensión del sentido, como lo divino.)

El combate de Camus para encontrarse, a pesar de las seducciones cotidianas y los consejos de una parte de sí mismo, es patético. Lo atiranta y lo constriñe. Hoy es una pena pensar en la extraña soledad a la que se sintió abocado, hasta en el malestar de la gloria que parecía destinada a aislarle y a envejecerle prematuramente.

«Me siento un corazón griego.» Si dice esto en Eleusis, es a media voz y como recuerdo de otra vida donde existió en la relación de sencillez, para él mismo a continuación casi increíble, con grandes presencias que por entonces no llamaba dioses: el cielo y el mar, la roca y el viento, la noche y el día, y siempre de nuevo el sol, la luz. Es el corazón el que es griego; no es una adquisición del espíritu, un descubrimiento del museo: al contrario, protestará ante todo contra el recurso a la pobreza de los mitos, esa intervención de Dioniso y de Deméter, donde él puede apropiarse directamente sus palabras y decir como si de él proviniese:

«Dichoso aquel de los mortales sobre la tierra que ha visto estas cosas». (Pero ya sabe sus nombres, están ahí, inmóviles, silenciosos, ausentes.) Una vida de escritor civilizado, testigo de su tiempo, comienza con la pobreza al nivel de las cosas que no tienen historia: frente a su presencia desnuda. Lo que hay de particular en esa relación, yo quisiera destacarlo de esta forma: se habla, y parece que con razón, de su manera pagana de ser con el mundo, la cual (para él, en su lengua) designa siempre las solas potencias naturales: lo absoluto del cielo, de la tierra, del mar. Pero quien dice pagano, dice el apego antiguo a una tierra donde uno está inmemorialmente instalado y donde uno trabaja: hay entonces posesión, arraigo en la profundidad de las cosas seguras que uno preserva y que resguardan. Muy diferente es la pobreza de las aglomeraciones modernas, pobreza ciudadana, precisamente desarraigada, sin lugar ni atadura. En esa gran ciudad de Argel donde transcurre su juventud, sin duda la «naturaleza» está allí, en una proximidad abrupta, pero no en una vecindad ancestral, no la habita propiamente hablando, no vive tradicionalmente con ella, guardado por ella y guardándola, cultivándola. La existencia pobre sin raíces, la naturaleza desnuda sin morada: a partir de esta doble sencillez se constituyen relaciones reducidas al desamparo y a la plenitud de lo esencial, en eso irreductibles.

Es como una relación inmediata, sin pasado, sin futuro. El cuerpo, aquí en su realidad cierta, es la única verdad de esta presencia donde nada se promete, sino donde todo se da, se afirma como un lazo que no liga. Y, al nivel del cuerpo, el cual tiene de bueno que no puede hacer trampas, que conoce el rechazo pero no la renuncia, el placer, el sufrimiento, el miedo, no la esperanza, el pesar o la resignación, una verdad sobria irá tomando forma, con la rectitud que es propia, extraña a los engaños del sentimiento, «una mezcla de ascesis y de goce», «un ejercicio de la pasión en detrimento de la emoción». «Sí, estoy presente. Y lo que me sorprende en este momento es que ya no puedo progresar.» Una de las frases más esclarecedoras de sus meditaciones juveniles.

Ella nos hace sentir que hay algo diferente, en esta experiencia primera, de las certezas limitadas de un arte de vivir cuyos fiadores serían fáciles de encontrar en la honestidad prosaica de una cierta Antigüedad[1]. Lo que Hölderlin llama el fuego del cielo, la afirmación de la tierra, pero no la tierra de la que se hace una morada, ese día, por el contrario, en el que no se reside, que hay que sostener cara a cara y que es de tal

1. Robert Champigny, en el ensayo *Sur un héros païen*, dedicado al «Extranjero», encuentra en éste todos los rasgos de la sabiduría epicúrea, la cual, es cierto, en los momentos decisivos, se ampliará hasta las grandes visiones de los presocráticos (Gallimard, Paris, 1959).

forma que al que lo retiene en el detalle de sus dones variados, le falla miserablemente, pero de tal forma también que acogerlo en su poder es aceptar la dicha trágica: esta presencia sin presente corresponde ciertamente a uno de los más antiguos descubrimientos que Camus volverá a encontrar siempre en sí, oscuramente, velado y poco aprehensible, y, lo que es más, bajo una forma única que nuestras equivalencias traicionan al pretender determinarla. Camus, no lo olvidemos, ha dicho: «La pobreza no ha sido nunca una desgracia para mí: la luz derramaba en ella sus riquezas». La luz ilumina la pobreza, pero la pobreza abre la luz, le da como la verdad del desamparo y también como esa apariencia desnuda que es el rasgo de la verdad. «La pobreza no ha sido nunca una desgracia para mí.» En este momento, con toda la reserva de la que él nos da ejemplo y que aprendió de este mismo acontecimiento, recordaremos cómo ha evocado lo que fue el acontecimiento central de su vida que estaba empezando, y pensaremos con él en «el niño que vivió en un barrio pobre», en la madre de ese niño, en el «trabajo extenuante» del que ella volvía al atardecer, sin decir nada, sin oír, sin tener un pensamiento a la medida del mundo común: «mutismo de una irremediable desolación», «indiferencia extraña», que no significaba la indiferencia del corazón, sino la extrañeza de la existencia reducida a su sola verdad, sin nada que la disfrace ni la denuncie, presente sólo e igual, en su soledad, a «la inmensa soledad del mundo».

> Ella no piensa en nada. Afuera, la luz, los ruidos; aquí, el silencio en la noche. El niño crecerá, aprenderá. Se le educa y se le exigirá agradecimiento, como si se le evitase el dolor. Su madre siempre tendrá estos silencios. Él crecerá con dolor.

Sería alterar este momento reconocer en él una primera mirada sobre la vida únicamente desdichada. Lo que, por el contrario, en ella se le revela al niño, es algo más fundamental, en donde aprende que felicidad y desgracia pueden cambiarse, como si la plenitud y la desposesión, como si el hombre y el mundo se uniesen silenciosamente en la soledad que les es común: momento análogo al del «retorno», conocimiento ya de ese *reino* que es *el exilio*.

«Tiempo de parada», dijo. En ese entretanto comunican, en el seno mismo de la separación, los hombres separados y las cosas separadas: ahí, la intimidad privada de todo y el todo masivo del afuera vacío, la privación que se hace claridad a la luz, donde todo se presenta, que se hace rechazo en la existencia, donde todo se retira. Y, todas las veces, la inmensa certeza de que todo, aquí abajo, es concesión. Don grave y

exaltante, sencillez misteriosa, la misma que se afirma en *El extranjero*, obra cercana a las fuentes, y que mantiene con el texto de *El revés y el derecho* una relación conmovedora. Sucede que Mersault lleva la verdad de la madre. Como ella, casi no tiene palabra, ni pensamiento, pensando lo más ceñido posible a esa privación inicial que es más rica que todo pensamiento efectivo, hablando a medida de las cosas, de su mutismo, de los placeres que dan, de las certezas que reservan. Desde el comienzo hasta el final, su destino está ligado al de la madre. El proceso que se le instruirá consiste en transformar en falta la pura carencia que les es común y, al mismo tiempo, en transformar en crimen la probidad de sus relaciones, esa insensibilidad en que, sin pruebas y sin signos, han vivido lejos uno de otra, próximos uno de otra, indiferentes, pero con ese desinterés que es la forma de acceder a la única verdadera preocupación. En la última página del relato, oiremos claramente cómo habla, por boca del condenado, el destino inocente de la madre y cómo, en su sencillez irreductible, las dos vidas se unen lejos de los juicios de valor[2]; así como, en la vehemencia final —inversión de la indiferencia en pasión— que subleva a Mersault, se adivina el deseo inflexible de preservar contra todas las usurpaciones morales o religiosas la sencilla suerte de un ser silencioso y de encontrar por fin el lenguaje que pueda dar palabra a aquella que no habla. A lo cual hay que añadir que el lector o el comentador, otro fiscal de almas, en la medida en que, según las perspectivas conjuntas de un psicoanálisis vulgar y de un vulgar cristianismo, quisiera leer, en el acta poco comprensible de Mersault asesino, después en su torpeza para defenderse y en las insólitas circunstancias agravantes con que el tribunal le abruma, la expresión del remordimiento o del sentimiento de culpabilidad que el autor sentiría oscuramente con respecto a su madre, ese lector, por adelantado, con su moral, sus segundas intenciones, sus delicadezas de sentimiento, sus turbias inquisiciones espirituales, es denunciado en el relato, donde figura, ya sea bajo la toga de los jueces, ya sea bajo la sotana del sacerdote, entre todos los que falsean la sencillez de nuestras vidas (como la sencillez de los relatos) introduciendo en ellas la falsa medida de la profundidad de la conciencia y de las inquietudes del alma.

Hay, pues, por lo menos, tres lecturas posibles de este libro tan claro. Una se hace «entre sí y no», al nivel de «la indiferencia de esta madre

2. «Por primera vez, desde hacía mucho tiempo, pensé en mamá... Allá abajo, allá abajo también, en torno a ese asilo donde se extinguían vidas, la tarde era como una tregua melancólica. Tan cerca de la muerte, mamá debía sentirse liberada y dispuesta a revivirlo todo. Nadie, nadie tenía derecho a llorar por ella. Y yo, también, me sentí dispuesto a revivirlo todo...»

extraña», «indiferencia cuya medida sólo puede dar la inmensa soledad del mundo». Otra lectura recuperará en el relato el movimiento de la experiencia con la que la juventud de Camus ha sido iluminada y que él mismo ha puesto en relación con la de los griegos: experiencia de la *presencia*, de la dicha de la presencia en concordancia ajustada con las cosas, con el mundo, después en la desmesura a la que esta presencia, sobre la que no tenemos poder, nos destina abriéndonos a la desgracia. Por fin, una tercera lectura volverá a encontrar al héroe absurdo, el que mantiene obstinadamente, frente a las promesas del cielo y a los embellecimientos del espíritu, su apego lúcido a la condición solitaria, su negativa a aceptar un canon diferente al de su vida terrestre, absurda y feliz hasta en esa muerte que le espera. No contentarse con palabras, ésta era ya la afirmación sobre la que venía a cerrarse el texto de *El reverso y el derecho*, en este caso muy próximo aún a *El extranjero*:

> Sí, todo es sencillo. Son los hombres los que complican las cosas. Que no se nos cuenten historias. Que no se nos diga de un condenado a muerte: «Va a pagar su deuda con la sociedad» sino: «Le van a cortar el gañote». No parece nada. Pero representa una pequeña diferencia.

No vestir con palabras, razones, consuelos, la verdad desnuda de nuestro sino; acogerla, si es posible, tal como es, es la única moraleja de la historia, moraleja que es ante todo una estética, puesto que nos tienta con el rigor de una palabra exacta.

Esta palabra, en *El extranjero* mismo, oscila entre la retirada y la afirmación de repente exaltada donde el rechazo se despliega. La sobriedad y la exaltación, la reserva y el canto son las dos medidas del justo lenguaje, como los dos polos del movimiento son la imposible desdicha, la imposible belleza, las dos extremidades de la presencia, los dos niveles del silencio. Cuando la palabra sobria y la palabra vibrante se repliegan una sobre otra, cuando la palabra del ocultamiento y la palabra de la evidencia, la que está por debajo del modo personal de expresar y la que está por encima llegan a coincidir, tenemos esa respuesta del arte hacia la que Camus, que ha rechazado el nombre de filósofo pero reivindicado el de artista, no ha dejado de volverse, en la libertad de un juego que él no separaba del dominio. Es cierto que ha sentido, más que otros en nuestro tiempo, preocupación por la mesura, manteniendo la necesidad de no romper las formas en vecindad con la afirmación dos veces desmesurada que representa, absurdamente dichosa, absurdamente desdichada, la presencia en el acercamiento a la naturaleza y en la vida con los hombres. Contra esta doble atracción se defiende por medio de un redoble de violencias, fiel, tanto más, a

la pureza de las distinciones y a la separación de las diferencias cuanto permanece vinculado a la reserva de la *indiferencia extraña*, a veces experimentada por él como una amenaza, la pérdida de esa espontaneidad que fue su juventud, la bella armonía ardiente con la naturaleza (y responde con la frialdad sarcástica, la incriminación y la rapidez de *La caída*)[3], a veces reconocida como el enigma de la profundidad inicial, el fondo común de la felicidad y la desgracia, comienzo de toda armonía y ruptura de todo acuerdo: *eso* mismo que siempre se mantiene como la verdad secreta de todas las diferencias, tanto las que se deciden según la necesidad (griega) de la repartición, como las que se realizan según las violencias (modernas) del poder.

No ha llegado el momento de interrogarnos sobre la obra de Albert Camus manteniéndonos lejos de ella y de nosotros mismos. Quizá esta especie de interrogación ha dejado de ser legítima en un tiempo que cambia y se revuelve prosiguiendo de una forma precipitada su curso poderoso. Camus tuvo el presentimiento preocupado de esta revuelta que él ha traducido, a veces uniéndose apasionadamente al tiempo, a veces desviándose con trabajo, unas veces muy cerca del presente, con la conciencia más despierta de la condición de los hombres desgraciados, otras próximo a la pura presencia, en ese absoluto de la luz que no reconoce nuestras medidas e ignora las necesidades modestas del humanismo. Alternativa oscura que él llama el enigma y que le hace contemporáneo de la época hasta en la distancia que toma frente a ella, si ésta contiene su propio alejamiento en ese momento misterioso que sería su presente. Pero de ahí las equivocaciones a las que da lugar una obra tan poco disimulada y un escritor tan visible que se nos escapa, porque no es fluido e inaprensible a la manera de Gide, sino cada vez firme y fiel, en esa exigencia doble de la revuelta cuyas afirmaciones guarda en sí mismo, desde su experiencia primera, secretamente reunidas.

3. En este relato, uno de los pasajes más expresivos es éste: «Sí, pocos seres han sido más naturales que yo. Mi conformidad con la vida era total, me adhería a lo que era, de arriba abajo, sin rechazar en nada sus ironías, su grandeza y sus servidumbres». Si este hombre se siente culpable por no haber intentado salvar a la mujer que se ahogaba, la falta no se sitúa al nivel del alma, sino del cuerpo, ese cuerpo de habitante de ciudad que tiene miedo al frío y al agua. Es evidente que, para el Extranjero, con su joven vigor, este acto heroico hubiera sido el acto más sencillo. Se diría (es una de las lecturas «legítimas»), que, con este negro relato, Camus intenta recuperar, en lo que lo alejó de sí mismo, de la naturaleza, de su espontaneidad natural y le hizo extranjero volviéndole hacia el trabajo del tiempo (y la tarea de escribir), un movimiento que pertenece también a la época, movimiento que debería encontrar su realización en el retorno a una nueva comprensión de la experiencia natal, retorno a la sencillez. Sobre *La caída*, el texto siguiente («La caída: la huida») propone sin embargo, también, otra lectura.

(La exigencia de la «revuelta» se expresa en cada obra de Camus de una forma diferente, y es la que sin duda orienta el conjunto de su obra. No es un movimiento tardío, ligado a una crisis de madurez; desde los libros del comienzo, es el principio que los anima. En *Sísifo*: Sísifo se revuelve porque la roca se revuelve; la revuelta es entonces la negativa a regularse por la inmovilidad ideal del cielo, negativa a comprender la fatalidad de la andadura aceptando la sentencia inmóvil de los dioses y sus rectas decisiones; es, pues, el acuerdo con la revuelta de la roca, después con la realidad terrestre que ésta representa: tanto tiempo como tengamos una roca que hacer rodar, que contemplar y que amar, podremos conducirnos como hombres. En *El extranjero*: es el momento capital mismo del relato, cuando la presencia mesurada y dichosa se torna de repente y como sin razón desmesura y da lugar a la desgracia; es otra vez el paso de la primera a la segunda parte, cuando la existencia más banal y más cotidiana, la que los moralistas denuncian como inauténtica, se convierte, al afirmarse *sencillamente*, frente a los disfraces de los modales morales y religiosos, lo que hay de más auténtico y de más extraño. Hay que añadir, como he hecho notar, que el sentimiento fuerte de Camus es que esa revuelta no es dialéctica y que, por el contrario, cuestiona la dialéctica; éste será el tema de *El hombre rebelde*. Pero la inversión del rechazo en afirmación no debe tampoco interpretarse como una decisión moral, y Camus, colocado de una vez por todas en la fila de los moralistas, dirá: «Vivimos por algo que va más lejos que la moral». Es al arte quizá al que le tocaría aproximarnos al sentido de ese movimiento, descubrirlo y afirmarlo sin hacerlo *valer*. A condición de que el arte no pretenda escapar de ello y, de esta forma, por adelantado, acepte estar ya desviado de toda pura realización artística o bien destituido de la desviación por su autoafirmación como pura presencia.)

## XXII

## LA CAÍDA: LA HUIDA

Clamence, el hombre así denominado por *La caída* y, a pesar de ello, anónimo (clama en su propio desierto), conversa a media voz con alguien cuyo rostro no vemos, cuyas réplicas no oímos. Es un «diálogo solitario», no esa palabra trágica, sin embargo, que en *Edipo* es diálogo con el silencio de los dioses, palabra de hombre solo, en sí misma dividida y auténticamente cortada en dos a causa del cielo silencioso con el que prosigue su invencible discurso, pues, para Edipo, de quien los dioses, así como los hombres, se han retirado alejándolo de su gloriosa apariencia, ese vacío a cuyo lado tiene en adelante que hablar con una interrogación sobre su suerte injustificable, no está vacío, siendo el signo y la profundidad de la divinidad, que se le ha revelado repentinamente por la desgracia del conocimiento.

Hay, es cierto, alguna apariencia de Edipo en el hombre que aquí habla. También él ha reinado en sí y fuera de sí; rey en apariencia, como conviene a un tiempo sin reino, rey por la opinión y desposeído de esa opinión de gloria, de satisfacción y de virtud con que se le ha permitido por algún tiempo hacer una sólida realidad. Y ¿por qué sucumbe? Por las mismas razones que el rey Edipo, del que se ha dicho, con un verso atribuido a la locura de Hölderlin, que tenía «un ojo de más, quizá». La lucidez no permite reinar en la inocencia mucho tiempo.

Pero este otro rey no es con los dioses con quienes habla, ni siquiera con la lejanía de los dioses, que se desvían de su camino, sólo con la sombra de un compañero ocasional, invisible tras la cortina de silencio, su doble quizás, pero también no importa qué otro, el hombre cualquiera cuya atención distraída y cuya vaga presencia permitan constantemente recaer al lenguaje en la irrealidad, no obstante, tan bien

formado que pretende alcanzarlo. La especie de sobria maldición que el relato nos aporta reside en esa palabra entabicada. Diálogo encerrado en monólogo. No faltarán hombres reflexivos para hacemos ver de qué variadas maneras *El extranjero*, *La peste*, *La caída* acomodan el relato con confidencia, y que el extranjero, al hablar de sí diciendo Yo, habla con la impersonalidad de un Él ya extraño a sí; que, en *La Peste*, es en tercera persona como el personaje central, redactor de la historia, narra los acontecimientos que, sin embargo, le conciernen directamente, pues en la comunidad de la desgracia anónima no conviene reservar su parte a la intimidad del recuerdo. Y, aquí, en *La caída*, donde el que habla no habla más que de sí mismo, no sin rodeos, pero aparentemente sin reticencias, con todos los recursos de una maravillosa retórica, como abogado distinguido que es, nos damos cuenta enseguida de que no habla de su propia vida, sino de la de todos, que esa vida no tiene contenido, que sus confidencias no confían nada, lo mismo que el interlocutor hacia el que se vuelve es un muro de niebla en el que sus palabras se internan, sin haber sido oídas y como si no hubiesen sido pronunciadas.

¿Qué queda? La ironía.

Se buscará, sin duda, en este relato el áspero movimiento de un hombre satisfecho que, a fuerza de consentir en un yo virtuoso y feliz, se entrega finalmente a ese poder de descontento y de destrucción que existe también en el yo. Es peligroso estar demasiado atento a uno mismo. Esta atención es, ante todo, una adhesión espontánea y dichosa que todo lo olvida, no sólo a los demás sino también a sí mismo; pero la atención se convierte en reflexión; la amable mirada con que uno se acaricia se vuelve una mirada desconfiada; se es herido allí donde uno se creía amado; la herida es clarividente para descubrir todo lo que hiere; y todo hiere. La lucidez hace finalmente su obra. Todo lo juzga y todo lo condena: irónicamente, sin seriedad y sin descanso, con esa llama fría que ha encendido en el yo.

Sin embargo, yo leo en *La caída* un relato muy diferente a esa narración animada por la psicología de La Rochefoucauld. Menos aún creo que esté destinado a indicarnos el descontento, la verdad no confortable y la inquietud necesaria. Ante todo evita enseñar nada. Es la gracia de la ironía: no nos da sino lo que nos quita; si afirma, la afirmación es un lugar ardiente del que tenemos prisa por salir. A veces la ironía se hace pesada. Este peso es también su ligereza: es que no tiene humor.

En este relato atrayente, veo la huella de un hombre en fuga, y el atractivo que ejerce precisamente el relato, atractivo fuerte y sin contenido, reside en el movimiento mismo de la huida. ¿Cuándo se ha alejado? ¿De qué se ha alejado? Quizá no lo sepa, pero sabe perfectamente

que toda su persona no es más que una máscara: desde su nombre, que es prestado, hasta los pequeños episodios de su vida, que son tan poco particulares que no existe nadie a quien no convengan. Su confesión no es más que un cálculo. Su relato de hombre culpable está hecho con la esperanza de tenerse por culpable, pues una verdadera falta sería una certeza en la que podría anclar su vida, sólido hito que le permitiría delimitar su curso. Lo mismo cuando parece reprocharse su existencia egoísta, cuando dice: «Vivía, pues, sin otra continuidad que la cotidiana del yo-yo-yo», es singular, porque cada vez que dice Yo, nadie responde; es solamente una llamada que retumba vanamente de aquí para allá, una reminiscencia irónica, recuerdo que no se recuerda.

Si es un hombre enmascarado, ¿quién hay detrás de la máscara? Otra máscara más, decía Nietzsche. Pero el destello frío y apasionado que anuncia su paso y que nos permite seguirlo a través de los meandros de confidencias siempre suspendidas, digresiones únicamente destinadas a evocar su rechazo y a arrastramos, a pesar de todo, consigo, nos persuade de su presencia, parecido a un fuego brillante sobre una extensión movediza de agua. Hay, ciertamente, en él y en torno suyo, una fuerte provisión de ausencia, pero ese vacío, esa distancia no es más que un coto en el camino, la posibilidad de escabullirse, de ir siempre más lejos, si es preciso, y de no dejar, a quien le atrape, sino un simulacro y unos restos sin valor. Vemos ahí un ejemplo de la forma como Albert Camus usa el arte clásico con fines en absoluto clásicos. La impersonalidad de los rasgos, la generalidad de los caracteres, los detalles que no responden a nada único, y hasta la escena del remordimiento, que parece sacada de una carta de Stendhal, esta «confesión desdeñosa» que no confiesa nada en que pueda reconocerse una experiencia vivida, todo lo que, en la discreción clásica, sirve para descubrir al hombre en general y la bella impersonalidad de todos, no está aquí más que para hacernos llegar a la presencia de alguien que no es casi ya nadie, coartada donde pretende cogernos escapándose.

La marcha del relato está constantemente duplicada por una marcha cuasi nocturna —incluso cuando sucede por el día— a través de la extensión llana, sin sol ni sonrisa, de un país nórdico, entre el laberinto gris de las aguas, desierto húmedo donde el hombre sin refugio tiene su centro en un bar de marineros, frecuentado por hombres que no aman la ley. Esta segunda marcha es esencial para el relato, y el paisaje no es un decorado. Por el contrario, toda la realidad puede encontrarse allí. La historia tras la que el hombre se oculta y que es como dolorosamente hueca y ficticia, tiene ahí su pizca de verdad, su terminación conmovedora. Algo vive aquí. Eso es real, nos atrae a lo real, sabemos que alguien

podría estar allí, yendo y viniendo, observando la claridad que forman en el cielo las alas de palomas todavía ausentes (que quizá son gaviotas), profeta irrisorio que reclama el juicio sobre sí y sobre los demás, a fin de que el juicio lo agarre y lo fije. Esperanza vana. Sólo necesita huir, y servir de soporte a ese gran movimiento de fuga que arrastra a cada uno sin enterarse nadie, pero del que ha tomado conciencia, del que es la conciencia amarga, ávida, a veces casi alegre, un poco ebria.

Pero ¿de qué huye? ¿Qué es esa huida? La palabra está mal escogida para agradar. El valor está, sin embargo, en aceptar huir antes que vivir tranquila e hipócritamente en falsos refugios. Los valores, las morales, las patrias, las religiones y esas certezas privadas que nuestra vanidad y nuestra complacencia hacia nosotros mismos nos otorgan generosamente, son otras tantas falaces moradas que el mundo dispone para los que piensan permanecer así de pie y en reposo, entre las cosas estables. No saben nada de esa inmensa derrota a donde van, ignorantes de sí mismos, con el rumor monótono de sus pasos cada vez más rápidos que les llevan impersonalmente en un gran movimiento inmóvil. Huida ante la huida. Clamence es de los que, habiendo tenido la revelación de la deriva misteriosa, no soporta ya vivir con los falsos pretextos de la permanencia. En un principio trata de tomar por su cuenta este movimiento. Quisiera alejarse personalmente. Vive al margen. En el gran ejército de la retirada, juega al francotirador, especie de hombres en los que se encarnizan las opiniones malintencionadas y las condenas reservadas al fugitivo. Pero esta operación no tiene éxito. La pequeña vida de relajación que lleva le aporta algunas satisfacciones, pero de ninguna forma la de ser denigrado y rechazado del conjunto. La virtud sigue protegiéndolo con su apariencia. No es bueno, para quien quiere enarbolar la enseña del mal, haber aprendido el lenguaje bello, las buenas maneras. Mersault estaba condenado, siendo inocente, porque una imperceptible diferencia le colocaba aparte, separación que era su culpa. Éste no puede hacerse pasar por culpable, porque todo lo que hace para colocarse aparte no es más que una forma de la discordancia común. En el vacío, se dice, los cuerpos pesados y los cuerpos ligeros caen juntos con un movimiento igual, y por consiguiente no caen. Quizá eso sea la caída, que no puede ser ya un destino personal, sino la suerte de cada uno en todos.

Los creyentes dirán que Clamence no hace otra cosa que huir de Dios, de igual forma que los humanistas dirán que no hace sino huir de los hombres. Cada uno se estará expresando así en su propio lenguaje de huida. Hay en el libro una página singular. Evocando su vida

de hombre satisfecho de sí, el narrador nos dice, para sorpresa nuestra: «¿No era eso, en efecto, el Edén, querido señor: la vida en directo? Eso fue la mía», y más aún: «Sí, pocos seres han sido más naturales que yo. Mi conformidad con la vida era total, me adhería a lo que era, de arriba abajo, sin rechazar ninguna de sus ironías, nada de su grandeza, ni de sus servidumbres». Confidencia extraña, pues el hombre que habla o, al menos, el personaje que representa para hablar es un hombre de vanidad y de amor propio, muy ajeno a toda espontaneidad natural, y la manera misma con que se confía sin confiarse, con un movimiento de ironía y de astucia, aumenta aún más la impresión de afectación o de artificio que su carácter quiere darnos. ¿Cómo podríamos creer que haya estado nunca de acuerdo con la vida? ¿O bien hay que pensar que el hombre enmascarado se desenmascara aquí? ¿Es que traicionaría a algún otro? No quisiera sugerir que Albert Camus se acordó de repente de sí mismo, del hombre natural que tuvo la dicha de ser y que habría dejado de ser porque un hombre que escribe debe, ante todo, como Edipo, tener «un ojo de mas, quizá». Pero es verdad que *El extranjero* y *Nupcias* nos habían hecho tocar el placer de la vida inmediata. El extranjero era hasta en eso extranjero, a causa de una sencillez y de una inocencia tan ciertas que no podían sino hacerlo culpable. Es como si el hombre afectado, amargo y muy de evasivas de *La caída* se abriera a otro hombre y a otra vida que evoca como el alba pagana del mundo. La caída no sería, pues, más que la desconfianza con respecto a la felicidad, la necesidad de ser no sólo feliz, sino estar justificado de serlo. Es ésta una búsqueda peligrosa. La justificación pasa por la falta. Se convierte uno en culpable con el mismo sentimiento feliz que era, en un principio, la sustancia de la inocencia. Se era feliz y en consecuencia inocente. Se es feliz y en consecuencia culpable, después desdichado y siempre culpable; por fin, nunca lo bastante culpable con respecto a esa felicidad perdida que no tenía autoridad ni justificación. La búsqueda de la culpa ocupa, en adelante, toda la vida, culpa que se querría repartir con todos en una comunidad que aumenta la soledad.

Pero esta manera de ver no es más que un hito momentáneo que, en la perspectiva del movimiento infinito que es la caída, no tiene valor real. Caemos. Nos consolamos de caer determinando imaginariamente el punto en que habríamos comenzado a caer. Preferimos ser culpables antes que estar atormentados sin falta. El sufrimiento sin razón, el exilio sin reino, la huida sin punto de fuga no se dejan soportar. La imaginación viene a ayudarnos a colmar el vacío en que caemos, estableciendo tal comienzo y tal punto de partida, que nos hacen esperar tal punto de llegada y, aunque no creyéramos en ello, nos sentimos aliviados por

esos hitos que fijamos por un instante. Y después hablamos de ello. Hablar es, en ese caso, esencial. Esta palabra misma no tiene fin, como la caída. Es el ruido de la caída, la verdad de ese movimiento de error que ella tiene por objeto hacer oír y perpetuar, revelándolo sin traicionarlo. Antes que el monólogo de un hombre que huye del mundo, la consideración mentirosa, la falsa virtud, la felicidad sin dicha, oigo aquí el monólogo de la caída tal como podríamos presentirla, si pudiéramos por un momento hacer callar el parloteo de la vida estable en la que por necesidad nos mantenemos. El personaje que habla tomaría de buena gana figura de demonio. Lo que murmura ásperamente detrás de nosotros es el espacio en el que somos invitados a reconocer que desde siempre caemos, sin interrupción, sin nosotros saberlo. Todo debe caer, y todo lo que cae debe arrastrar en la caída, con un crecimiento indefinido, todo lo que pretende permanecer. En ciertos momentos, nos damos cuenta de que la caída sobrepasa con mucho nuestra medida y que hemos de caer de alguna forma más de lo que nosotros somos capaces de ello. Entonces puede comenzar el vértigo, por el que nos desdoblamos, convirtiéndonos, para nosotros mismos, en compañeros de nuestra caída. Pero a veces tenemos la suerte de encontrar junto a nosotros un verdadero compañero con el que charlamos eternamente de esta caída eterna, y nuestro discurso se convierte en el abismo modesto en que también caemos irónicamente.

## XXIII

## EL TERROR A LA IDENTIFICACIÓN

En el ensayo escrito a modo de introducción para el libro «biográfico» de Gorz, dice Sartre de éste: «... lo clasifico entre los indiferentes: este subgrupo es de origen reciente, sus representantes no tienen más de treinta años; nadie sabe aún en lo que pararán». Según lo que nos dice de sí mismo, Gorz es de origen austriaco; su padre, judío, su madre, cristiana; después del *Anschluss*, vive en Suiza, en la soledad de la adolescencia y del exilio, privado incluso de su lenguaje, al que prefiere, por una decisión sorprendente, la lengua francesa en la que escribe este libro[1]. No cito estos detalles para dar a alguien a quien no le gusta ser identificado una tarjeta de identidad, sino para recordar que cuarenta años antes que él, un escritor austriaco, igualmente abocado al exilio, hizo de la pasión de la indiferencia la verdad de su vida y el tema de su obra. Que Gorz y Musil hayan nacido en Austria, que uno y otro hayan sido separados de ellos mismos por dificultades políticas análogas, no es esta comparación la que me parece tener importancia, sino más bien, en un contexto social y literario muy diferente, el retorno de una misma experiencia singular: la del hombre apasionado de indiferencia por un rechazo desesperado de las diferencias y las particularidades.

¿Es sorprendente? Sin duda. Pero la sorpresa es la misma que nos causa, siempre que la volvemos a encontrar, la literatura moderna: ella es el hecho sorprendente de esta literatura.

Hay, sin embargo, que añadir enseguida —el error se comete rápidamente— que esta «indiferencia» no es en absoluto un hecho de carácter o de sensibilidad; que no concierne más que indirectamente

1. A. Gorz, *Le Traître*, prólogo de J.-P. Sartre, Seuil, Paris, 1958.

al individuo que escribe, y que incluso es secundario investigar si es su tarea, su drama o su verdad; desde luego, esto es también importante, pero si se empieza interrogándose sobre las dificultades propias del escritor en lucha con la indiferencia, se olvidará muy pronto lo esencial: a saber, que no es el escritor el que es indiferente (más bien es todo lo contrario), que no es tampoco de la obra que pugna por una cierta impersonalidad de indiferencia de donde vendría esta manera de ser, y que no es cuestión de estilo o falta de estilo, de formalismo o de clasicismo: en este caso, todo sería sencillo, estaríamos dentro de la estética, sabríamos juzgar y ser juzgados, admirar y ser tenidos por admirables, aptitudes felices que nos faltan, porque no hemos adquirido el derecho a llegar al lugar donde se ejercen. Pero, cuando presentimos que la literatura forma «parte interesada» con una palabra neutra, sabemos que estamos ante una afirmación muy difícil de situar (e incluso de afirmar), puesto que precede a todo lo que podamos decir de ella.

Al comienzo de su ensayo, Sartre evoca «esta voz sorda, igual, cortés», para invitarnos a oírla tras el libro de Gorz:

> ¿A quién pertenece? A Nadie. Se diría que el lenguaje se ha puesto a hablar solo. De tarde en tarde, ocurre que la palabra «Yo» sea pronunciada, y se cree oír al Hablante de esta Palabra, el sujeto que escoge los términos. Puro espejismo, el sujeto del verbo no es él mismo más que una palabra abstracta.

Un poco más adelante, dice de esta palabra que está casi desierta, en otra parte, que es la voz del Cuidado. «Existe esa voz, eso es todo: esa voz que busca y que no sabe lo que busca, que quiere y que no sabe lo que quiere, que habla en el vacío, en lo oscuro...». Que Sartre la haya oído precisamente en el libro de Gorz es razonable, pero lo es también porque no ha dejado de hacerse oír desde hace tiempo en libros que apenas son libros y, creo, ante todo en Samuel Beckett: sí, ahí, con Molloy, Malone, el Innombrable, por vez primera sin pretexto y sin coartada, hemos encontrado la palabra obstinada, fatigada, incansable, dando vueltas en torno a un punto fijo para descender hacia el punto de su brote, de su agotamiento; monólogo donde no se sabe quién habla; hay allí una presencia atormentada, sufriente, aunque incapaz de sufrir, que ya no es completamente alguien; ello va y viene; al principio quizá había un auténtico vagabundo y, en esa habitación, un auténtico moribundo, pero la marcha ha ocupado el sitio del vagabundo, la agonía ha minado el poder de morir. Encerrado en el jarrón de porcelana del apartamento, esparcido por las carreteras, inmovilizado en el rin-

ción vacío de una casa desocupada, se afirma un resto irreductible de humanidad: una impotencia sin nombre, sin rostro, una fatiga que no puede descansar, una espera vacía, vaga y a la que nada estimula, nada desalienta. ¿Qué es lo que le puede ocurrir a ese simulacro de existencia? ¿Qué es lo que hay todavía allí y cómo ayudarlo a no estar ya ahí? ¿Cómo hacer callar a esta palabra, si ya ha caído por debajo del silencio sin dejar de hablar?

El pensamiento y la esperanza de Sartre, tal como la formula para incorporarse al libro de Gorz, es que tras el murmullo frío, lejano, insistente, que constata, razona en nuestro lugar y nos habla, es decir, nos expresa al ocuparnos de una palabra extraña que nos responde perfectamente, tras la impersonalidad del Él indiferente, subsistiría, inalienable incluso en la más radical alienación, el poder de hablar en primera persona, la transparencia de un Yo sólo oscurecido, ofuscado, «devorado por los demás», como decía Teste, o, peor, devorado por él mismo, seducido por la consistencia de una singularidad fingida.

> Éste es el instante... La Voz se reconoce: en ella la acción se descubre y dice: yo. Yo hago este libro, *yo* me busco, *yo* escribo. En alguna parte, un tipo con buen ojo suspira, intimidado: «¡Qué rimbombante es hablar en primera persona!», y después se disuelve: Gorz aparece: yo soy Gorz, *era mi voz* la que hablaba, yo escribo, yo existo, yo me soporto y yo me hago, yo he ganado la primera mano.

¿Autoriza el libro de Gorz este comentario? Es una obra extraña y apasionante, bien hecha para engañarnos. El lector impaciente no dejará de reconocer en ella un trabajo filosófico o, más todavía, un intento de aplicación a sí mismo del método que Sartre ha aplicado a Baudelaire, a Genet. Y es cierto que esta especie de relato extravagante no parece consistir sino en una sucesión de reflexiones y en un movimiento perfectamente razonador: en él no se cesa de argumentar, se habla, por lo demás con una extrema agilidad, un lenguaje que los comentadores identificarán fácilmente con el que se cotiza, creen, en la escuela de un tal Morel. Es verdad y es una ilusión. Todo aquí es simulado, todo es de imitación. El lenguaje que habla el narrador no es el lenguaje del pensamiento, solamente se le parece; su movimiento no es sino aparentemente dialéctico; la inteligencia en él no es tan maravillosamente inteligente más que porque sabe que se imita, imagen de sí misma, obligada al desdoblamiento indefinido de la lucidez por impedimento para detenerse en nada que la garantice.

Se concluirá: si es un lenguaje imitado, si es un pensamiento de prestado, el libro no puede estar más que escrito a continuación, sin valor original. Ahora bien, muy pocos libros hay donde se afirme una

búsqueda más auténtica, más necesaria y más encarnizada contra la inevitable trampa. Es que, ante todo, se trata de una empresa vital: Gorz, con una apuesta más completa que la de Pascal, lo ha apostado todo a la verdad de esta exigencia de escribir. Sucede que también se ha puesto en unas condiciones tales que no puede engañarse sobre el ser fingido que escoge ser, edificando abierta y deliberadamente sobre un equívoco, como hacemos todos, pero sin el cuidado que ponemos en disimularnos a nosotros mismos, con coartadas naturales, nuestra existencia tierna y familiarmente extranjera. Gorz, rechazando su lengua materna, poniéndose no sólo a escribir, sino a pensar, a soñar en francés, más tarde poniéndose a pensar en Sartre, no olvida ni por un instante que está fuera de sí mismo, sin nada que le sea propio, a imagen del adolescente que es, exilado de sí, desposeído, neutro en un país neutro. ¡Qué extraña y espantosa pureza abstracta! Qué decisión tomada, como de golpe, por un niño solitario: no ser en nada lo que se es, no ser sino otro, no serlo más que por una resolución voluntaria, disciplinada, siempre ficticia, artificial, despierta para su propia mentira, a fin de mantener al menos como auténtica esta conversión falsificadora, por la que se rechaza su particularidad natural. «Él ha decidido que el hombre completo era francés, que el cuerpo del pensamiento verdadero y de la Razón era la lengua francesa... » «Él ha decidido... » ¿Quién es ese Él? Gorz no dice: Yo decidí; no puede decirlo —¿por qué?, y ¿qué es Él?—. ¿No es solamente un Yo antiguo, el yo austro-germano-judío-cristiano del que se ha separado por su resolución repentina? Pero si ese «Él» no era entonces más que su ser siempre particular, el ser heredado de la infancia y del origen, y si es él quien ha tomado la decisión, la decisión de convertirse en «otro» está necesariamente «alterada» por un movimiento que ha quedado como particular y no puede reflejar otra cosa que esta particularidad: la necesidad de ser sí mismo fingiendo que deja de serlo, o más aún, la necesidad de situarse bajo la garantía de Sartre y de Valéry, de «desarmar» su propia existencia traduciéndola a una lengua extranjera con vocación universal, la huida, pues, ante un sí mismo dividido, desdichado, incómodo, pero huida que no es, por supuesto, más que el sí mismo que huye y se sigue y se ajusta a sí mismo en esta persecución de Otro.

No basta —es bien sabido— perderse para separarse, ni elevarse a una especie de existencia abstracta o indefinida para separarse de ese Yo demasiado definido que fuimos. Se quiere llegar a ser otro, pero de ese modo uno se confirma en el Mismo y en el Yo-mismo que está aún por entero en la huida hacia el otro. El libro de Gorz es la búsqueda fría, mandada, apasionada y sin orden de la elección lejana, enraizada en su ser personal, que más tarde se ha desplegado en la decisión de

impersonalizarse. Lo que habla, pues, en su libro es la voz falsamente desencarnada, falsamente falsa, actual y sin embargo inactual, voz que es la necesidad fría de hablar, no siendo aún más que una imitación parlante, el disfraz de lo que hay de distante, de indiferente y de neutro en el lenguaje extranjero cuyo psicoanálisis nos ha enseñado a redescubrir, lo más ceñido posible a nosotros y siempre detrás de nosotros, el incansable retorno.

Lo propio de una voz así —su poder de encantamiento y de fascinación— es pretender hablar en nombre de un acontecimiento inicial, hacia el que, si supiéramos seguir su llamada, nos revolvería de tal forma que de repente, con una claridad liberadora, en una evidencia capaz de hacernos temblar, creeríamos descubrir el primer paso que ha orientado nuestra vida: el proyecto original por relación al cual podríamos recuperarnos aceptándolo a fin de mejor revocarlo. Gorz, también él, padece esta fascinación y, al final del libro, en una repentina luz que es la arremetida de la revelación, se topa por fin consigo mismo, reconociendo con sorpresa lo que no ha cesado de estar en condiciones de saber: la actitud primera que, para él, ha organizado a todas las demás es el terror a ser identificado. Ése es el punto de partida: el terror profundo, constante, de ser identificado por los demás con un yo venido de los demás, el rechazo, por temor a adherirse a ese yo extraño, de todo yo, después el rechazo de todo carácter, la recusación de toda preferencia afectiva, el alejamiento de todo gusto y de todo hastío, la pasión de una vida sin pasión, sin naturalidad, sin espontaneidad, la repugnancia a no decir nada que no sea neutro por no decir nunca más u otra cosa que lo que se dice, finalmente el silencio, el terror a asumir un papel y a actuar, la evasión hacia una existencia puramente inteligente, siempre ocupada en deshacerse de sí misma, en desidentificarse.

A Gorz no le cuesta trabajo encontrar en su historia familiar todo lo que es preciso para comprender un movimiento así —el terror de ser él por deseo de no ser más que él— a partir de sus experiencias infantiles: ocurre que toda su infancia ha vivido bajo la coacción de su madre, «siempre intimado por ella para identificarse con el papel, con el 'yo' que ella pretendía hacerle representar, que le *imputaba* por fuerza porque así era como ella quería verlo. Lo veía tal como le hubiera gustado que fuera, le presentaba como en un espejo su 'yo' imaginario, y ese yo era Otro, un postizo, a menos que fuera lo contrario: que él fuera Otro, un postizo». De ahí, un día, la necesidad de liberarse de la lengua materna, reino de la madre, fuera del cual le es preciso evadirse; de ahí, al mismo tiempo, para luchar contra la alteración oscura que ella le impone, la decisión casi evidente de ir hasta el fin de esa alteración y de darse un yo muy diferente identificándose con un

pensamiento fingido y con una lengua aprendida[2]. Movimiento vertiginoso al término del cual, gracias al esfuerzo que hace por aprehenderlo, llegará, no ya a su viejo yo aterrorizado, sino a un Yo liberado del terror de la identificación e idéntico a la desidentificación misma, el Yo de la casi pura transparencia. Por ello, el relato, comenzado bajo la atracción de una palabra neutra y sin sujeto, termina reconciliado con el narrador, cuando éste, habiéndose reconocido en la palabra extranjera, cree haber adquirido el derecho a escribir en primera persona, o al menos pretende hacerse responsable, al escribir, de ese Yo que no tiene ya miedo a perderse al relacionarse con los demás.

Final feliz, por consiguiente, y casi edificante. No diré que me convenza, pero me emociona por la enérgica preocupación que en él se revela, y admiro, en esta búsqueda metódica de un camino, la astucia que permite a Gorz aceptar el que ha escogido una primera vez ciegamente (con el terror de ser tomado por otro), escogiéndolo una segunda vez resueltamente, después cada vez de nuevo, con la terquedad de un designio más amplio y enriquecido de significaciones más esenciales. Pero ¿qué es esa elección primera de la que todo dependería? ¿Cuál es el comienzo a partir del cual toda nuestra vida cobraría sentido? Gorz presiente perfectamente que el retorno hacia el origen, hacia el que se esfuerza como para encontrar en sus inicios la frase clave, capaz de entregarle la palabra sobre él mismo, no hace nunca más que atraerlo por la ilusión de un comienzo siempre más comenzante, que remite a otro indefinidamente: siempre, tras la frase que pretende y que quisiera abrir para alcanzar el sentido único de esa frase (el acontecimiento o el complejo «significado» por ella), se pronuncia de nuevo la misma frase, la misma y, sin embargo, completamente diferente, como el eco anterior de ella misma, la resonancia de lo que aún no ha sido dicho. O asimismo inclinados sobre nosotros para reconocer el modelo que la infancia de nuestra historia parece encubrir, lo que hallamos nunca es nuestro original, sino nuestro doble y nuestra imagen, y luego el desdoblamiento indefinido de ese doble, el movimiento fascinante de una semejanza que no es otra cosa que el deslizamiento de apariencia en apariencia en el seno de una similitud en la que todo se parece sin nada a qué parecerse.

2. ¿Cómo no evocar aquí la tentativa de Louis Wolfson (*Le Schizo et les langues*, Gallimard, Paris, 1970): tentativa, no obstante, muy diferente, puesto que, para Wolfson, es de su misma lengua de la que trata el trabajo, a fin de que, allí donde la relación de las palabras con las cosas se ha tornado material y no es ya de significación —relación cosificada—, se encuentre el medio de separar la «mala materia enferma», el funesto objeto materno?

En el caso de Gorz, es al final de su relato, como hemos visto, cuando se produce la arremetida por la que lee de repente lo que sabe que es el texto original, el complejo que es para él «el terror a la identificación». Ahora bien, desde las veinte primeras páginas del libro, lo había formulado ya de la forma más precisa: «el horror que siente a dejarse identificar en sus actos u obras, la necesidad de escaparse de la figura que dibujan de él sus actos, afirmándose como su superación...». ¿Por qué en este instante la frase no le habla?, ¿por qué no puede ser ella la revelación que, doscientas páginas más adelante, le volverá a sí mismo? Aquí tenemos sin duda la prueba del movimiento que se realiza por la escritura. Al mismo tiempo, discernimos que si no recibe comunicación de la frase que escribe, no obstante, con toda lucidez, es que él no está verdaderamente allí para oírla, sin saber que ella le concierne en tanto que yo, pues ella no es aún más que una frase neutra en un lenguaje extranjero en el que lo que aparece de él no lo hace aparecer más que como otro y en la indiferencia del Él sin rostro, máscara tras la cual no hay aún más que su figura ausente y sólo futura. Todo depende de la inversión que se realiza, de una manera siempre algo misteriosa, en un cierto momento: cuando Gorz acepta identificarse con aquel que es ahora, es decir, reconocer que «el original» no hay que buscarlo de ningún modo en el pasado sino en el presente, y que la frase reveladora no puede ser entendida más que a partir de las versiones actuales que ofrecen su única significación, de la que él debe ser responsable entonces por una brusca y fulgurante superposición, vienen a coincidir todas las variaciones, todas las modificaciones de la misma frase, siempre diferente y siempre la misma; y entonces, durante un instante, lo comprende todo, al comprender que no hay otro origen para él que su yo decididamente presente (presente, es verdad, y ya reunido en un libro) y que es ahora cuando todo puede comenzar: *hic Rhodus, hic salta.*

Se presiente lo que aquí está en juego: ¿cómo el movimiento de escribir (que exige la literatura), esa palabra que habla antes de que toda otra, fría, sin intimidad, sin felicidad, que no dice quizá nada y en la que sin embargo parece que habla la profundidad, hablando siempre para uno solo, pero impersonal, hablando muy adentro, aunque es el exterior mismo, cómo esa palabra no hablante que ignora la verdad, cuyo flujo es extraño al poder dialéctico, puede nunca llegar a ser el lenguaje de la verdad, de la mediación feliz, del diálogo nuevamente posible? Entre los dos lenguajes, ¿va Gorz a ofrecernos la realidad de un itinerario? Lo que llama la atención en su tentativa es con qué desconfianza, queriendo hablar la palabra neutra, se presta el autor a su movimiento bajo cuya atracción consiente en escribir, pero conservando la posibilidad de

volver a sí. Nunca rompe las amarras. Dice «Él», pero siempre es del yo de lo que se trata. Deja hablar en él la voz extraña, pero a condición de que no se pierda en la inconsistencia de la charla indiferente. Hay en el libro una página notable donde se describe «paralizado, aterrorizado» por toda conversación banal sobre la lluvia y el buen tiempo: no se siente a la altura de la banalidad. Confusión conmovedora. Es decirnos que no logra aceptar la palabra inauténtica, que es sin embargo todo lo que habla cuando «se» habla. Al no haberla aceptado ni incluso quizá experimentado, logra salvarse de ella, lo que deja la experiencia indecisa. Es, creo, el problema del nihilismo, del cual no sabemos si su poder está hecho de nuestro retroceso ante él o si su esencia consiste en ocultarse ante nosotros: es decir, siempre planteada, depositada por la cuestión misma del rodeo.

# XXIV

# RASTROS

## LA PRESENCIA

Lo que Jacques Dupin ha escrito sobre Alberto Giacometti guarda la debida proporción con una obra tan evidente como inaparente y siempre dispuesta a escapar a lo que la midiera. Después de haber leído estos «textos», comprendo mejor por qué nos es tan cercana una obra como ésa, quiero decir cercana a la escritura, hasta el punto de que cada escritor se siente afectado por ella, que, sin embargo, no es en nada «literaria», experimentando la necesidad de interrogarla sin cesar y sabiendo que no puede repetirla por escrito[1].

«Surgimiento de una presencia separada», «obra incesante», «discontinuidad del rasgo» («ese rasgo sin cesar interrumpido, abriendo el vacío, pero revocándolo...»): por cada una de esas designaciones, disociadas y unidas, que Jacques Dupin nos propone, nos sentimos citados al lugar desde donde podríamos ver una obra como ésa (*La femme debout*, *Femme à Venise*), si ver conviniera a la relación que ella nos pide. Esta relación es la de una distancia. Esta distancia es absoluta. A esa distancia absoluta, lo que ante nosotros surge, pero como sin nosotros, es el

1. J. Dupin, *Alberto Giacometti. Textes pour une approche*, Maeght, Paris, 1962. El título que doy a estas reflexiones está tomado deliberadamente del libro, tan rico, de Ernst Bloch, *Spuren*, libro que apareció hace una treintena de años y recientemente fue reeditado en alemán (después, traducido al francés, Gallimard). [*Huellas*, trad. de M. Salmerón Infante, Tecnos, Madrid, 2005.] *Spuren*, rastros, pistas (por ejemplo, las de las cintas magnetofónicas, donde las voces son contiguas sin mezclarse), palabras discontinuas, afirmaciones no sólo fragmentarias, sino en relación con una experiencia de lo fragmentario.

«surgimiento de una presencia»; la presencia no es algo presente; lo que está ahí, sin aproximarse, sin ocultarse, ignorando todos los juegos de lo inaprehensible, está ahí con la evidencia abrupta de la presencia, la cual rechaza lo gradual, lo progresivo, el lento advenimiento, la insensible desaparición y, sin embargo, designa una relación infinita. La presencia es el surgimiento de la «presencia separada»: lo que viene a nosotros sin igual, inmóvil en la instantaneidad de la venida y ofreciéndose como extraño, tal cual es en su extrañeza.

Jacques Dupin nos dice:

> Hay, había sobre todo, en Giacometti, un instinto de crueldad y una necesidad de destrucción que condicionan estrechamente su actividad creadora. Desde su más tierna infancia, la obsesión del homicidio sexual provoca y gobierna ciertas representaciones imaginarias... Se apasiona por los relatos bélicos. El espectáculo de la violencia le fascina y le aterra.

De ahí la experiencia que hizo de la presencia. Ésta se halla fuera de alcance. Se mata a un hombre, se le hace violencia, eso nos ha sucedido a todos, sea por el acto, sea por la palabra, sea por el deseo indiferente; pero siempre la presencia escapa al poder que hace violencia. La presencia, frente a la destrucción que quiere alcanzarla, desaparece, pero queda intacta, retirándose a la nulidad donde se disipa sin dejar rastro (no se hereda de la presencia, no tiene tradición). A la experiencia de la violencia responde la evidencia de la presencia que se le escapa. Y el atentado de la violencia llega a ser, en Giacometti, el gesto del formador-deformador, del creador-destructor, del que Jacques Dupin nos habla así:

> El gesto de Giacometti: su repetición, su machaconería aportan un mentís a la brutalidad deformante de cada intervención particular. Hacer y deshacer incesantemente vienen a disminuir, a amortiguar cada gesto... Así, la estatuilla que observo modelar me parece en principio indiferente a los esmeros crueles que le inflige el escultor. Modelada por un tacto imperioso, violento, parecería que una aparición tan frágil debiera indefectiblemente volver al caos del que ha salido. No obstante, resiste. Los asaltos destructores que aguanta no aportan a su ser gratuito más que imperceptibles modificaciones. La multiplicación de estos asaltos la inmuniza y la protege... Se presta y se acostumbra a ellos... Su autonomía y su identidad proceden incluso de un suplicio semejante, *a condición de que sea ilimitado.*

La presencia no es presencia más que a distancia, y esa distancia es absoluta; es decir, irreductible, esto es, infinita. El don de Giacometti,

el que nos hace, es abrir en el espacio del mundo el intervalo infinito a partir del cual hay presencia —para nosotros, pero como sin nosotros—. Sí, Giacometti nos da eso, nos atrae invisiblemente hacia ese punto, punto único, donde la cosa presente (el objeto plástico, la figura figurada) se trueca en la pura presencia, presencia de lo Otro en su extrañeza; es decir, asimismo radical no-presencia. Esta distancia (el vacío, dice Jacques Dupin) no es en nada distinta a la presencia a la que pertenece, lo mismo que pertenece a ese absoluto distante que es lo otro, hasta el punto de que se podría decir que lo que Giacometti esculpe es la Distancia, entregándonosla y entregándonos a ella, distancia movediza y rígida, amenazante y acogedora, tolerante-intolerante, y tal como se nos da en cada ocasión para siempre y en un instante se abisma: distancia que es la profundidad misma de la presencia, la cual, aunque muy manifiesta, reducida a su superficie, parece no tener interioridad y ser, sin embargo, inviolable, porque es idéntica al infinito del Exterior.

Presencia que no es la de un ídolo. Nada menos plástico que una figura de Giacometti, en la medida en que el reino de la plástica quiere hacer de la manifestación una forma bella y de la forma una realidad plena y sustancial, en la medida, pues, en que, con el reino de la plástica, se instaura la presuntuosa certeza de lo visible. Se puede denominar a *La femme debout* figura o incluso figurilla, se la puede describir en su desnudez; pero esta figura, ¿qué es? No lo que representa, sino el lugar de la presencia no presente; y su desnudez es la afirmación de la presencia desnuda que nada tiene, nada es, nada retiene, que nada disimula. Presencia de la transparencia humana en su opacidad, «presencia de lo desconocido», pero del hombre como desconocido, volviendo hacia nosotros lo que siempre se desvía y poniéndonos en presencia de lo que hay entre el hombre y el hombre, la absoluta distancia, la infinita extrañeza.

Así, en cada ocasión, recibimos de Giacometti este doble descubrimiento, cada vez, es verdad, enseguida perdido: sólo el hombre nos sería presente, sólo él nos es extraño.

## LA VIGILIA

El relato de Roger Laporte es —me parece— una tentativa para conducir el pensamiento hasta el pensamiento de lo neutro[2]. Tentativa que es una reflexión, y reflexión que es una experiencia patética dominada,

2. R. Laporte, *La veille*, Gallimard, Paris, 1963.

dominadora. Hay que concederle toda nuestra atención. A veces lo he escrito no sin un gran exceso de simplificación: toda la historia de la filosofía podría ser considerada como un esfuerzo por dominar lo neutro o por recusarlo, y así se lo rechaza constantemente de nuestros lenguajes y de nuestras verdades. ¿Cómo pensar lo neutro? ¿Es que hay un tiempo, tiempo histórico, tiempo sin historia en el que hablar es la exigencia de hablar a lo neutro? ¿Qué es lo que sucedería, suponiendo que lo nuestro fuera esencialmente lo que habla (no habla) cuando hablamos?

¡Éstas son preguntas! Aquí hay más: lo neutro, siendo lo que no se distribuye en ningún género, y que escapa tanto a la posición como a la negación, no pertenece tampoco a ninguna interrogación a la que pudiera preceder la cuestión del ser, tal como a ella nos conducen tantas reflexiones contemporáneas. El ser no es un neutro, no es todavía más que una pantalla para lo neutro. ¿Cómo designarlo? En *La veille*, admitiendo que lo que esté en juego sea la postulación de lo neutro, «él» se designa, desde la primera palabra, precisamente como el «él», un él *evidentemente* siempre ya desaparecido y, sin embargo, tal que, fuera del juego de la presencia y de la ausencia, parece día y noche, y de una manera espantosa, encantadora, proponerse, ocultarse al acceso, pero —y al mismo tiempo— prometido a una proximidad o a un alejamiento que dejarían libre, con un giro privilegiado, el *hecho de escribir*, la posibilidad de un yo que *escribe* (dentro de la contradicción necesaria de esos dos términos) y de una *obra que escribir*. ¿Por qué? Son los datos de una experiencia. El escritor no puede más que «darse» esta afirmación; al escribir, al no escribir, el «yo» que escribe se mantiene a una distancia inapreciable de un «él».

Tenemos, pues, tres términos definidos por alguna relación: escribir, un yo, un él, y todo el relato proviene de una constante y dramática intervención de esos tres términos, mantenidos entre sí por la disimetría y la infinidad de su relación. Pero nos damos cuenta enseguida de que, en este juego temible, uno de los factores se expone a predominar, incluso si se eclipsa: es el «yo». Sólo él es aparentemente indudable; los demás no lo son; no se sabe nunca si se escribe, y el «él» no coincide con ninguna identificación, es el no-coincidente. De ahí que asistamos —descritos con una temblorosa sobriedad, una maestría al límite del desconcierto— a los movimientos del «yo» que se crispa, se angustia, se protege, se contiene y, sin embargo, se expone. El peligro, para la indagación, está en transformar el «él» en Él, Presencia favorable, Ausencia temible, es decir, en un poder quizá «separado de todo», y no obstante unificado, unificador. El peligro procede de la crispación del «yo»: el yo, en ese diálogo sorprendente, no puede sino proyectar sobre la re-

gión diferente su propia unidad, el deseo legítimo de no perderse, su retención frente al misterio que se representa cuando, escribiendo, sin escribir, se dedica a una obra. Y el peligro está también en hipostasiar la Obra, en sacralizarla, de tal forma que el escritor, una vez escrita la obra y él mismo despedido, será recompensado ascéticamente por el sacrificio que consiente por adelantado en una gloria impersonal en la que no participará. Fiesta solitaria en la que, sin nadie saberlo y en su inapariencia, se festejaría el Él.

Lo neutro es una amenaza y un escándalo para el pensamiento. Lo neutro, si lo pensamos, liberaría al pensamiento de la fascinación de la unidad (ya sea ésta lógica, dialéctica, intuitiva, mística), entregándonos a una exigencia muy diferente, capaz de dar jaque y sustraerse a toda unificación. Lo neutro no es único, ni tiende a lo único, nos vuelve no ya hacia lo que asemeja, sino también hacia lo que dispersa; no hacia lo que une, sino quizá hacia lo que desune; no hacia la obra, sino hacia la ociosidad, volviéndonos hacia lo que siempre desvía y se desvía, de forma que el punto central, hacia el que parece que al escribir se nos atrae, no sería más que la ausencia del centro, la falta de origen. Escribir bajo la presión de lo neutro: escribir como en dirección de lo desconocido. Eso no significa decir lo indecible, contar lo inenarrable, hacer memoria de lo inmemorable, sino preparar el lenguaje para una radical y discreta mutación, tal como podemos presentirlo acordándonos de esta proposición que me contentaré con repetir: lo desconocido como neutro, sea o no sea, no podría encontrar ahí su determinación, sino sólo en cuanto que la relación con lo desconocido es una relación que no abre la luz, que no cierra la ausencia de luz: relación neutra; lo que quiere decir que pensar en lo neutro es pensar, es decir, escribir desviándose de todo lo visible y de todo lo invisible.

Me parece que es en relación con una indagación así como hay que leer el libro de Roger Laporte, libro importante (rico en otros libros insospechados), y sin preguntarle si nos enseña algo sobre la inspiración o si nos decepciona al rehusar enseñarnos algo de ella. Acercamiento a lo neutro, *La veille* no tiene claridad, ni oscuridad; no es diurna ni nocturna: vigilia sin despertar que nos ayuda, fuera de toda imagen y de toda abstracción, a decidir lo que sería la presencia de lo desconocido, si, en esta presencia infinitamente distante e infinitamente dispersa, presencia de palabra, lo desconocido fuera hecho presente, y siempre desconocido: vigilancia de la antevigilancia, «velando por lo invigilado».

## EL LIBRO DE LAS PREGUNTAS

Del libro, de los libros de Edmond Jabès, hice propósito de no decir nada (aun siendo propenso al silencio con respecto a ciertas obras austeras, incluso apartadas, pero prematuramente difundidas, embargadas por una extraña fama y, de esa forma, reducidas a una significación de clase, de grupo o de uso). Hay, así, obras que se confían a nuestra discreción. Las perjudicamos al señalarlas; o, más exactamente, las sacamos de su espacio, que es el de la reserva y de la amistad. Pero llega un momento en que la especie de austeridad que es el centro de todo libro importante, aunque sea el más tierno o el más doloroso, lo libera de nosotros y rompe sus ataduras. El libro no tiene pertenencia en adelante; esto es lo que lo consagra como libro[3].

En el conjunto de fragmentos, pensamientos, diálogos, invocaciones, movimientos narrativos, palabras errantes que constituyen el subterfugio de un solo poema, encuentro en ejercicio los poderes de interpretación por los que lo que se propone a la escritura (el murmullo ininterrumpido, lo que no se detiene), debe inscribirse interrumpiéndose. Pero aquí, en *El libro de las preguntas* —de ahí su inseguridad y su fuerza dolorosa—, la ruptura está no sólo marcada por la fragmentación poética, en sus diferentes niveles de sentido, sino interrogada y soportada, después recuperada y hecha hablante, siempre dos veces y cada vez redoblada: en la historia y en la escritura al margen de la historia. En la historia donde el centro de la ruptura se llama el judaísmo. En esta escritura que es la dificultad del poeta, del hombre que quiere hablar con exactitud, pero que es también la justicia difícil, la de la ley judía, la palabra inscrita con la que no se juega, y que es espíritu porque es la carga y la fatiga de la letra.

Ruptura padecida en la historia, y en este caso habla la catástrofe aún y siempre muy cercana, la violencia infinita de la desgracia: esa ruptura del poder violento que quiere hacer época y marcar una época. Después, la otra, la original ruptura que es como anterior a la historia, no ya padecida, sino exigida y que, al expresar la distancia tomada con respecto a todo poder, delimita un intervalo donde el judaísmo introduce su afirmación propia: la ruptura que muestra «la herida... invisible en su comienzo», «esta herida vuelta a encontrar de una raza nacida del libro», «nada más que este dolor cuyo pasado y continuidad se confunden con los de la escritura». Pues, precisamente, este intervalo, este alejamiento previamente afirmado respecto de la presión de las cosas y de

3. E. Jabès, *Le Livre des Questions*, I y II, Gallimard, Paris, 1963 y 1964 [*El libro de las preguntas*, trad. de J. Escobar Moreno y J. Martín Arancibia, Siruela, Madrid, 2006].

la dominación de los acontecimientos, señala el lugar donde se instituye la palabra, la que invita al hombre a no identificarse ya con su poder. Palabra de imposibilidad. Y se comprende entonces que la meditación del poeta Jabès sobre el acto y la exigencia poéticos pueda ir a la par con la meditación sobre su pertenencia, inveterada y reflexionada, reciente y sin fecha, a la condición judía[4]. «Os he hablado de la dificultad de ser judío, que se confunde con la dificultad de escribir, pues el judaísmo y la escritura no son sino una misma espera, una misma esperanza, una misma usura.» De manera que *El libro de las preguntas* está, también él, siempre escrito dos veces, libro que interroga el movimiento de ruptura por el que se compone el libro, y libro donde se designa «la palabra viril de la historia vuelta a empezar de un pueblo replegado sobre sí mismo», doble movimiento que Edmond Jabès sostiene: sostiene, sin unificarlo ni siquiera poder reconciliarlo.

Pues sigue siendo verdad que la espera vacía, desértica, que retiene al que escribe en el umbral del libro, haciendo al escritor guardián del umbral; de su escritura, un desierto y del hombre que es, el vacío y la ausencia de una promesa, si bien responde a otra espera (a otro desierto) en la que fueron pronunciadas las diez primeras palabras de prohibición, hay, no obstante, entre una y otra igualmente un vacío, una separación y una ruptura. En primer lugar, porque las Tablas de la Ley, apenas tocadas por el índice divino, fueron quebrantadas (consistiendo la maldición no en castigar, sino en retirar la prohibición), y ciertamente escritas de nuevo, pero no restituidas en la originalidad de una primera vez, de forma que es de una palabra siempre de antemano destruida de lo que el hombre aprende a extraer la exigencia que debe hablarle: no armonía verdaderamente primera, no palabra inicial e intacta, como si no se hablase nunca sino por segunda vez, después de haber rechazado oír y tomado distancia con respecto al origen. Por

4. Aquí no aludo sólo a particularidad alguna de una historia personal, sino a otra clase de verdad: «ser-judío» depende tanto de la fatalidad (o la dignidad) de serlo —entendido como raza, como vocación biológica o incluso biográfica— como de una potestad incondicionalmente libre. Se dirá que sucede lo mismo con nuestra pertenencia a lo «humano»; sin duda; y por ello es, además, por lo que las dos pertenencias pasan por las mismas vicisitudes. No se llega a ser judío por un consentimiento gratuito. Se es judío antes de serlo, y, al mismo tiempo, esa anterioridad que precede al ser y en cierta manera a la historia no lo enraíza en una naturaleza (en la certeza de la identidad natural), sino en una alteridad de antemano constituida y, sin embargo, nunca ocurrida todavía, a la que hay que responder, sin poder declinar esa responsabilidad. De ahí que «la condición del hombre judío» sea la más «reflexiva», teniendo que ser recuperada por una reflexión infinita e infinitamente reflexionada y, a pesar de todo, también sellada con una afirmación que es más inveterada que la naturaleza, más obligatoria que ella y a la que no cabría ocultarse, incluso si se la deroga.

otra parte —y ésta es quizá la enseñanza más decisiva de «la palabra viril»—, el texto primero (que no es nunca un primer texto), palabra de escritura (qué extraña es, cuánto da que reflexionar esta primera palabra, no dicha ni escrita, cuyo advenimiento es el de la letra en su rigor, que no es precedida por nada más que por ella misma y no tiene otro sentido que una exigencia grabada y siempre agravada), es, también y al mismo tiempo, un texto comentado que, por consiguiente, no sólo hay que repetir en su identidad, sino aprender en su inagotable diferencia. «La patria de los judíos», dice E. Jabès, «es un texto sagrado en medio de los comentarios que ha suscitado». Dignidad de la exégesis en la importancia que le concede la tradición rabínica: a saber, que la ley escrita, ese texto no original del origen, debe ser siempre vuelta a tomar por la voz que comenta —reafirmada por el comentario oral que no le es posterior, sino contemporáneo[5]—, vuelta a tomar y, sin embargo, no alcanzada, en esta dis-yunción que es la medida de su infinidad. De esta forma, la simultaneidad del texto primero de la escritura y del contexto de la palabra segunda que interpreta, introduce, bajo una nueva forma, un nuevo intervalo por medio del cual esta vez es lo sagrado mismo, en su potencia demasiado inmediata, lo que es mantenido a distancia y, si se atreve uno a decirlo, ex-ecrado.

Por esta experiencia áspera y ardua que lleva consigo el judaísmo —la de un quebranto que sube cada vez más arriba, no sólo hasta las Tablas de la Ley, sino más acá de la creación (la rotura de los Vasos) y hasta en la altura misma; después la de una tradición exegética que no adora los signos, pero se establece en la intermitencia que indican—, el hombre de palabra que es el poeta se siente implicado, confirmado, pero también discutido y, a su vez, litigante. No se puede tener en cuenta la inter-rupción. Por un lado, no se ve nada que responder al crítico austero, guardián del rigor, cuando denuncia la afirmación poética, esa palabra neutra que a nadie garantiza, no reconoce ni deja huellas y se queda sin garantía. Pero, por otro lado, el poeta, hombre sin autoridad y sin dominio que, al hablar, acepta como su más propio deber responder a esa interrupción que siempre desella su palabra y la hace fielmente

5. En el libro *Difficile liberté* (Albin Michel, Paris, 1963), donde Emmanuel Levinas, con la autoridad y profundidad que le caracterizan, al hablar de judaísmo, habla de lo que nos atañe a todos, encuentro, entre muchas reflexiones esenciales, ésta: «La ley oral es eternamente contemporánea de la escrita. Existe entre ellas una relación original cuya intelección es como la atmósfera del judaísmo. Una no mantiene ni destruye a la otra, sino que la hace practicable y legible. Penetrar cotidianamente en esta dimensión y mantenerse en ella es el famoso estudio de la Torá, el famoso *Lernen* que ocupa un lugar central en la vida religiosa judía» [*Difícil libertad*, trad. de J. Haidar, Caparrós, Madrid, 2004].

infiel, ¿cómo podría confiar en un mensaje primero, la referencia al Único, la afirmación del Ser Trascendente que, por la distancia entre Creador y creado, pretende darnos la dimensión exacta de la interrupción y de esta forma la cimienta, pero también la intercepta? Y, sin duda, el poeta no es el sostén ni el sustituto de los dioses múltiples ni el rostro con los ojos cerrados de su ausencia. Tampoco es el que, consagrado a la palabra, haría de esa vocación y esa dedicación una altiva asunción, un poder de idolatría, un privilegio de encantamiento, una magia capaz de jugar, aunque fuera en la ilusión, un juego de absoluta libertad. No consiste ni en la autonomía, ni en la heteronomía, o, más exactamente, la heteronomía en que se mantiene no es la de una ley moral. Su discurso es discurso. Y este dis-curso le hace responsable de la interrupción a todos sus niveles —como obra— como fatiga, dolor, desgracia —como ociosidad de la ausencia de obra—, convocándole de esta forma sin cesar a romper (ruptura que es el saber del ritmo), porque sabe que la palabra puede ser también poder y violencia, poder que, aun prohibido y no obstante prohibición, se expone a ser una vez más el simple poder de prohibir (como sucede quizá en toda ética).

«No olvides nunca que eres el núcleo de una ruptura.» Las dos experiencias, unidas y desunidas, la del judaísmo, la de la escritura, que expresa E. Jabès y que afirma la una por la otra, pero también por la paciencia y la generosidad de su doble vocación, tienen, pues, su común origen en la ambigüedad de esta ruptura, ruptura que deja intacto e incluso revela, con su fulgor, el centro (el núcleo, la unidad), pero que es quizá también el fulgor del centro, el punto descentrado que no es centro más que por la quiebra de la rotura. «El camino que he tomado es el más arduo... Parte de la dificultad —de la dificultad de ser y de escribir— y termina en la dificultad.» Dificultad que él logra mantener, sin atenuarla, en la mesura de una voz justa. Ése es, quizá, el rasgo que más importa de este libro: esta retención incluso cuando debe responder al choque más doloroso. Libro de discreción, no porque no diga todo lo que hay que decir, sino porque se contiene en el espacio o el tiempo del entre-decir, allí donde la ley, la pura detención de la prohibición, viene a endulzar su severidad, lo mismo que el grito llega a ser «la paciencia», «la inocencia del grito». Dulce resistencia del canto. Palabra rota, cortada, pero donde la cesura se hace decisión preguntadora, después recitadora, de forma que los seres separados que evoca, Sarah, Yukel (separados en cuanto que llevan la afirmación entre ellos de una profunda comunidad: separados porque unidos), los evoca tan discretamente, hablando de ellos, no hablando de ellos, que, mantenidos uno junto a otro por los pliegues y repliegues del libro, permanecen a la espera de su encuentro y de su separación siempre diferidas. En este momento,

hay que recordar —y precisamente porque E. Jabès no parece haber sufrido en modo alguno, su influencia o atracción— los maravillosos relatos jasídicos cuyo encanto nos muestra el *Gog y Magog* de Martin Buber y que ahora podemos leer, recopilados, reorganizados y como reinventados por él, en una versión francesa que estimo radiante[6]. Esta relación no premeditada del poeta actual, y de los relatos legendarios, no se realiza sólo por mediación del cuento oriental, es decir, en el marco de un género y el contexto de una tradición. Me lo explico mejor por lo que Martin Buber nos dice de uno de los últimos representantes del jasidismo, que fue contemporáneo de la crisis, una crisis de la que lo más característico es ser siempre contemporánea: era (se nos dice) capaz de un silencio modesto, sin pretensión, pero infinito; sucede que en este silencio no es la autoridad de un éxtasis ni la efusión de una oración la que se expresaba, sólo «un grito sin voz», la retención de las «lágrimas mudas». Este grito sin voz, añade Buber, es la universal reacción de los judíos bajo su gran sufrimiento: es, en la hora «en que todo se deteriora», el grito que «nos conviene». Es también, en todo tiempo, la palabra

6. M. Buber, *Les récits hassidiques*, Plon, Paris, 1963. La traducción, digna del texto —original sin origen— es de Armel Guerne. Esto es lo que Buber dice en su trabajo de recopilación: «Libros populares, cuadernos y hojas sueltas me la han transmitido (la leyenda de los *jasidim*), pero también la he oído de viva voz, de esos labios que habían recibido su balbuciente mensaje. No la he adaptado como un fragmento literario cualquiera, no la he trabajado como un tema de fábula: la he contado a mi vez como un hijo póstumo... No soy más que un eslabón en la cadena de los narradores, repito a mi vez la vieja historia, y si suena a nueva, es que eso nuevo estaba en ella cuando se dijo por primera vez». [Cf., en castellano, M. Buber, *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros* I y II, trad. de A. M.ª G. de Cantor y L. Justo; *Los maestros continuadores* I y II, trad. de S. Merener, Paidós, Barcelona, 1993, 1983.]

Quisiera rogar también que se lea el libro de Robert Misrahi *La condition réflexive de l'homme Juif* (Julliard, Paris, 1963), y particularmente el capítulo titulado «Significación del antisemitismo nazi como experiencia original del judío moderno». De él extraigo el siguiente pasaje, que es preciso meditar: «Para el judío, la extensión de la catástrofe nazi revela la *profundidad* a la que estaba 'anclado' el antisemitismo y le revela a éste como una posibilidad *permanente* dirigida contra él... La conciencia de la *Catástrofe*, como comienzo de una conciencia judía renovada, es una especie de conversión siniestra no a la luz, sino a la noche. Ese *comienzo pasado*, esa experiencia primitiva más allá de la cual no es posible remontar, constituye efectivamente para la conciencia judía una forma de sombría iniciación: es el aprendizaje de la sabiduría y del miedo... 'Ser judío' es ese casi nada que no se puede definir, para el asimilado culto, más que paradójica y circularmente: por *ese hecho mismo* de ser siempre susceptible de padecer el asesinato gratuito 'en tanto que judío'...». La sociedad entera se convierte para él en una posibilidad permanente de cambio y constituye en lo sucesivo una amenaza latente. R. Misrahi añade: «El antisemitismo nazi no es, pues, sólo un fenómeno histórico cuyas causas y estructuras sociológicas cabría determinar... Si efectivamente es eso, es también otra cosa: la manifestación de la violencia pura que se dirige contra el otro sin motivo, sólo porque encarna el escándalo de una *existencia diferente*...».

que conviene al poema y cuya conveniencia Edmond Jabès ha vuelto precisamente a encontrar en su soledad retirada, en su fervor doloroso y, sin embargo, amistoso.

*De palabra a palabra*
*vacío posible*

# XXV

# GOG Y MAGOG

A decir verdad, ¿qué es lo que esa palabra de jasidismo evoca en nosotros? Casi nada; algunos recuerdos de la piedad judía medieval, el Golem, los misterios de la Cábala, los poderes de hombres ocultos ligados al secreto divino, el saber escondido del gueto. Pero precisamente todas estas evocaciones son de antemano falsas. El jasidismo del siglo XVIII no tiene casi nada que ver con el de la Edad Media. Si adopta algunos temas de la Cábala es vulgarizándolos y reteniendo sus aspectos más comunes. La Cábala es un esoterismo[1]. El jasidismo, por el contrario, quiere que todos tengan acceso al secreto. Y el maestro de los *jasidim* no es un hombre sabio, solitario, que se dedique a la contemplación de los misterios augustos; es un jefe religioso, responsable de una comunidad a la que hace participar de sus experiencias y a la que instruye con su vida y en un lenguaje sencillo y vivo. En este caso cuenta más la personalidad que la doctrina. Es por el poder espiritual, la vitalidad y la originalidad de individualidades fuertes como —al menos durante las cinco primeras generaciones— los *Tsadiquim* (los Justos o los Santos) se imponen y demuestran la autenticidad del movimiento religioso. Su saber no es en modo alguno comparable al de los maestros ordinarios de la erudición rabínica. No es la ciencia, sino el don de la gracia, la fuerza carismática, el prestigio del corazón, los que los designan y reúnen en torno suyo a alumnos, creyentes y peregrinos. «No he ido al *Maggid* de Meseritz para aprender de él la Torá, sino para verle anudar los cordones de sus zapatos.» Esta observación de un discípulo tiene un carácter mucho más insólito para la piedad judía que para la piedad

1. Convendría matizar esta afirmación.

cristiana o extremo-oriental. Un *Tsadiq* oculto, hablando de los rabinos que «dicen la Torá» (es decir, interpretan con su saber espiritual las palabras escritas), declara: «¿Qué es eso, decir la Torá? Cada uno debe hacer de modo que su conducta sea una Torá, y él mismo una Torá». Vemos ahí, claramente, cómo el jasidismo puede ofrecer puntos de contacto con una doctrina existencial. Del fundador de este movimiento, el Baal Sem, se decía que lo que hacía, lo hacía con todo su cuerpo, y él mismo ha formulado esta recomendación: «Todo lo que tu mano pueda hacer, hazlo con toda tu fuerza». Quizá sea lo propio de todo maestro religioso enseñar las verdades profundas con los gestos más ordinarios antes que por la doctrina. En los relatos sapienciales encontramos innumerables indicios de ello; éste, por ejemplo: un maestro Zen, cuando el discípulo que le sirve desde hace años se queja de no haber sido todavía introducido en la sabiduría, le responde: «Desde el día de tu llegada no he cesado de enseñarte la sabiduría». «¿Cómo, maestro?» «Cuando me has traído una taza de té, ¿no la he tomado? Cuando te has inclinado ante mí, ¿no te he devuelto el saludo?» El discípulo baja la cabeza y comprende. El jasidismo continúa una tradición que no le pertenece. Pero precisamente, en relación con la piedad e incluso con la mística judías, aporta rasgos nuevos que quizá no deberíamos acoger como representativos.

Nuestra ignorancia de los grandes movimientos de la mística hebraica es evidentemente grande, proporcionada al prestigio que le reconocemos. Es un fenómeno sobre el que valdría la pena reflexionar. Toda una parte del siglo XIX literario —por no remontarnos más arriba— ha vivido en la admiración asustada de los misterios de la Cábala, de la que nadie era capaz de hacerse una idea exacta. Tal es la contrapartida del antisemitismo. Un saber secreto, un poder oculto, profundamente enterrados en cabezas anónimas, ofrecen a la vaga increencia de algunos escritores recursos de compensación soñadora de los que les gustaría que la literatura se aprovechara. Algo les atrae allí por la extrañeza de imaginaciones mitológicas sorprendentes, por la fuerza de conocimientos muy antiguos, muy ocultos y malditísimos y, finalmente, por el poder atribuido a ciertas palabras escritas. Esto es muy tentador. El que haya libros ignorados por todos, capaces de una vida misteriosa, y que encierran los más altos secretos hurtados al misterio incluso, es una ventura literaria que todo escritor debe admirar con envidia.

A esto se añade, es cierto, una discreción que el literato no sospecha y que quizá no imitaría sino de mala gana. Este rasgo es, no obstante, uno de los más audaces de la mística judía. Los místicos de las demás religiones están siempre dispuestos a revelar abundantemente las experiencias supremas que han realizado; los cristianos no son los menos

charlatanes (hay que exceptuar naturalmente al Maestro Eckhart). Los maestros del cabalismo dan prueba de una extrema aversión a hablar de sí mismos; se mantienen apartados de toda autobiografía; de los grandes movimientos extáticos, de los que no se han beneficiado menos que los demás, no quieren hacer un tema de confidencias, ni siquiera de enseñanza (a excepción de Abulafia y de su escuela), y ha sido preciso el azar de los siglos para conservarnos los documentos personales, no destinados a ser publicados, donde encontramos testimonios explícitos. Ocurre que no se interesan de ningún modo por su propio movimiento, casi avergonzados de su aventura singular antes que dispuestos a exaltarse con ella, y preocupados sólo por las revelaciones que refieren para unirlas a la objetividad de la «tradición». ¿Es por impotencia? ¿Por cuidado de no rebajar hasta las palabras lo que no se deja decir? Más bien por respeto al mismo lenguaje, cuyo origen divino y valor sagrado reconocen. La lengua hebraica puede hablar de Dios, porque Dios habla en ella, y ella puede llegar hasta él porque procede de él. Pero no está hecha para que deslicemos en ella nuestras diminutas historias particulares, aunque fuesen en alabanza de lo que no es nosotros mismos. Hay en toda la inmensa producción mística judía una búsqueda sorprendente del anonimato. Los autores se ocultan bajo nombres augustos. El *Zóhar* es el ejemplo mejor preservado de esta pseudoepigrafía. La necesidad de ser autor es evidentemente mucho menos fuerte que la de ser el lugar impersonal donde se afirma la tradición por excelencia. Las revelaciones privadas, «subjetivas», no tienen significación alguna; cuanto más auténtica es la revelación, tanto más pertenece lo que revela al fondo original de los conocimientos comunes: comunes, pero misteriosos, y misteriosos al mismo tiempo en cuanto que tratan de lo que está oculto y no tratan de ello sino para algunos. El anonimato es aquí el manto de la invisibilidad. Una especie de incógnito oculta la maestría y la hace más esencial. El número de cabalistas cuya enseñanza lleva la impronta de una personalidad es muy pequeño, hace notar G. G. Scholem, y hay que llegar precisamente al movimiento jasídico para encontrar, por una especie de degeneración, individualidades y jefes.

Se podría atribuir al aborrecimiento del «Yo soy», propio de todo místico, esta disposición fundamental para desaparecer[2]. Pero es precisamente un rasgo más de la mística hebraica no aspirar, salvo en casos muy raros, a una unión concreta, que anulase toda diferencia, entre Dios y el hombre. El sentido de la distancia nunca abolida sino, al contrario,

2. «Entre tú y yo», dice una sentencia de Hallâj, «hay un 'Yo soy' que me atormenta. ¡Suprime entre nosotros dos con tu 'Yo soy' mi 'Yo soy'.»

mantenida pura y preservada, pertenece al movimiento extático mismo. Si, como dice Buber, el gran hecho de Israel no es haber enseñado el único Dios, sino haber fundado la historia sobre un diálogo entre la divinidad y la humanidad, esta preocupación de una palabra recíproca, donde el Yo y el Tú se encuentran sin eclipsarse, está en el centro mismo del comercio divino más fervoroso. Sólo la palabra puede atravesar el abismo; sólo la voz de Dios, Dios como voz, poder que interpela sin dejarse a su vez interpelar, hace de la separación el medio de ese entendimiento. Sin duda, en toda religión ha habido relaciones entre Creador y criatura a través del sacrificio, la oración, el arrobo interior. Pero, en Israel, una relación única de familiaridad y de extrañeza, de proximidad y lejanía, de libertad y sumisión, de sencillez y de complicación ritual se abre paso, cuyo principio o sustancia constituye la palabra, el misterio y la amistad de la palabra, su justicia y su reciprocidad, la llamada que entraña y la respuesta que espera. En el Occidente cristiano, donde la tendencia a la vida monóloga es apremiante, existe siempre la secreta convicción de que un Dios a quien se habla y que os habla no es bastante puro ni bastante divino. Ocurre que la conversación pretende ser sólo interior, de esencia únicamente espiritual, coloquio evanescente donde el alma sola quiere habérselas con Dios solo, y no diálogo fundamental de un pueblo real, que representa a la humanidad real, con Aquel que es esencialmente palabra. Tutear a Dios en la tradición de Israel no es, pues, un puro hecho del alma solitaria o la pretensión de un mal lirismo; es, ante todo, atenerse a la verdad de una relación concreta que pasa por la historia y pretende preparar en el mundo la posibilidad de un encuentro total y vivo. Movimiento que viene a oscurecer, es verdad, el hecho del exilio, un fenómeno de una significación dolorosamente inagotable, cuyo alcance inmenso a la vez reduce la iniciativa humana y la solicita desmesuradamente.

Antes de llegar rápidamente al libro de Buber, que describe, a propósito de un episodio de la historia moderna, esta dimensión cósmica en la que la mezcolanza de los planos terrestre y celeste nos desafía a vivir, hay que recordar que el cabalismo, creación extraña, admirada y ciertamente admirable, ha sido aceptado en los ambientes de la piedad judía casi siempre con reserva, a menudo con repugnancia e incluso con vergüenza. G. Scholem, a quien debemos un conocimiento por fin algo preciso de estas cosas y que las juzga con una seguridad imparcial[3], dice textualmente: «Al considerar los escritos de los grandes cabalistas,

3. G. Scholem, *Les grands courants de la Mystique juive*, trad. francesa de M. Davy, Payot, Paris, 1968. He utilizado para estos comentarios este libro notable, así como las siguientes obras de Buber: *Die chassidische Botschaft* y *Sehertum (Anfang und Ausgang)*.

se siente uno sin cesar vacilante entre la admiración y la aversión». La razón es clara. La religión judía, marcada desde el origen por exigencias morales, por el cuidado de hacer que se superponga y se ponga de acuerdo la distinción del Bien y el Mal y la distinción de lo Sagrado y lo Profano, se ha afirmado, en un mundo mitológico, con un rechazo coherente de toda idolatría mítica. Ahora bien, con el cabalismo, el mito toma la revancha sobre su vencedor. «Los principales símbolos de la Cábala», dice Scholem, «surgen de un sentimiento religioso auténtico, pero al mismo tiempo están invariablemente marcados por el mundo de la mitología». La gnosis, que ha tomado forma precisamente al contacto con el judaísmo, dentro de su esfera de influencia y al luchar contra él, logra finalmente investir la mística judía proponiéndole sus propias figuras de expresión (esquemas de apariencias extremadamente extravagantes, restos soberbios de las viejas regiones orientales), que los cabalistas utilizan para abordar problemas teológicos de importancia y así elaborar una comprensión viva. De ello resulta una mezcla sorprendente de pensamientos profundos y mitos extravagantes, de figuras insólitas e ideas puras, de imágenes radiantes y visiones sencillas y dolorosas. Sería explicable que tales creaciones hayan tenido éxito en los medios cerrados de erudición piadosa. Pero la inmensa resonancia, durante siglos, de la Cábala ante el pueblo y, finalmente, en la cultura universal, es un fenómeno misterioso, signo de fuerzas creadoras que se afirmaban en él y que tenían relaciones con la mitología popular del universo judío; signo también de la atracción, imposible de vencer, de una cierta imaginación mítica, cuando da forma a temas intensos, a medio camino entre la religión y el pensamiento (es éste un tema de reflexión para nuestras propias excentricidades interiores).

Para comprender bien la cualidad de hechizo que el libro de Buber ofrece, hay que precisar, creo, que Buber casi no es el autor de este libro[4]. No es rebajar sus méritos; es, al contrario, admirar con qué ingenua seguridad ha conseguido hacernos vivir en el mundo maravilloso de la narración, esa tradición de relatos y de historias donde toman asiento los hechos y gestos de personajes reales. Los dos protagonistas del relato, el rabino de Lublin, el «Vidente», y su discípulo, el «santo Judío» (que se oponen como dos modos de acción espiritual, uno que quiere producir mágicamente ciertos efectos, el otro ateniéndose a una

[Cf., en castellano, G. Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. de B. Oberländer, Siruela, Madrid, 2000.]

4. *Gog et Magog. Chronique de l'épopée napoléonienne*, trad. francesa de J. Lœwenson-Lavi, Gallimard, Paris, 1959 [*Gog y Magog*, EGA, Bilbao, 1993].

pura conversión interior), pertenecen los dos, así como todas las figuras de su entorno, y como los principales incidentes de su vida y hasta las palabras que se les atribuyen, a la comunidad viva de las historias contadas y transmitidas de generación en generación. Ésa es una de las riquezas del jasidismo. Naturalmente, no es una originalidad absoluta, puesto que una de las creaciones del pensamiento rabínico es, al lado de la Halajá (la Ley), la Haggadá (la Narración), y puesto que la fe judía ha logrado siempre mantener viva la fuerza narrativa que permite a todo creyente participar en su vida actual no sólo en las grandes historias bíblicas, sino en un abundamiento prodigioso de relatos donde la tierra y el cielo están mezclados en un espíritu de familiaridad y de maravilla. En el jasidismo, donde la doctrina no es casi nada y el prestigio de la acción concreta casi todo, los relatos forman parte de la existencia religiosa. No sólo los discípulos no dejan de contar sobre su maestro una sobreabundancia de historias, sino que los *Tsadiquim* no se expresan más que por medio de anécdotas y, es más, viven de alguna forma al modo de la narración. De ello resulta ese rasgo tan sorprendente del hechizo literario: cuando se atribuyen, en vida, a los grandes maestros de la generación actos que pertenecen a una tradición mucho más antigua y de los que cada uno conoce y reconoce los menores detalles, lo que se cuenta no parece ni menos espontáneo ni menos verdad; al contrario: algo muy antiguo se reproduce de nuevo, afirmando la continuidad sin desmayo de la tradición, su poder intacto, su verdad siempre expectante, la aptitud del acontecimiento inagotable para realizarse una vez más.

La historia en este caso se reparte curiosamente entre el ciclo de las celebraciones religiosas inmutables, la aparición de hombres de gran talla, que tienen sus rasgos personales muy caracterizados y que pertenecen a una comunidad nueva, creando su propia leyenda, y, finalmente, los acontecimientos del mundo exterior profano, que no pueden permanecer ajenos al destino de la fe. De ahí una mezcla sutil de acciones legendarias, de rasgos psicológicos singulares y de tensión histórica. Lo que la lectura descubre con un sobresalto de interés y sorpresa es que estamos en presencia de una versión original —y en suma, espiritualmente, mucho más rica— de *Guerra y paz*. Hay algo conmovedor en la forma como los formidables acontecimientos de Occidente, la Revolución francesa, las guerras de Bonaparte, y luego su gloria monumental de amo del siglo, vienen a inscribirse, como desde la mayor lejanía y reducidos a algunos rasgos minúsculos, sobre la retina del Vidente de Lublin, quien, por el postigo oculto de su celda, los contempla silenciosamente y pretende hacerles servir a sus propios designios. Tolstoi pretendía humillar a las individualidades históricas dejando a cuenta

del azar las iniciativas más gloriosas del arte militar. En nuestro caso, el cambio de perspectiva es aún más impresionante. En ese mundo separado de las comunidades judías, lo que sucede afuera está tan alejado, tan privado de realidad y tan ajeno a la vida auténtica, que es el oscuro rabino quien se convierte en el personaje de proporciones gigantescas, mientras que el enigmático guerrero que atraviesa la historia en nombre de una misión que no sospecha, no adquiere su grandeza más que como una alusión a unos versículos proféticos.

La historia, contada por Buber, puede aparecer también como ilustración del tema del Doctor Fausto, él mismo evidentemente derivado de los modelos hebraicos. Las relaciones de la mística con la magia han estado siempre, en el cabalismo, extremadamente entrecruzadas. El *jasid* de la Edad Media, el judío alemán piadoso, es el verdadero maestro del poder mágico: sin recursos, abandonado, privado de sí mismo, sublimemente indiferente, es capaz de dominar todas las fuerzas; lo puede todo porque no es nada; es una idea de la que el estoicismo y el cinismo griegos habían ya sacado partido. Del *jasid* se puede decir lo que Eleazar de Worms decía magníficamente al Todopoderoso: «Guarda silencio y soporta el Universo». Más tarde, en la Cábala profética de Abulafia, la mística, que tiene como principal objeto de meditación los grandes nombres divinos, se asocia naturalmente a las disciplinas mágicas, las cuales invocan los poderes terribles de los nombres. En cuanto al cabalismo del *Zóhar*, es, en cierta medida, demasiado altivo para utilizar el misterio con fines privados, pero la magia se convierte entonces en metafísica: lo mismo que el hombre tiene el poder de desentrañar los secretos de la contradicción del Ser, así tiene el poder de abarcar los medios propios para suspender esta contradicción. Si la creencia común del cabalismo es interpretar la problemática del mundo como una problemática de la divinidad, resulta que «la realidad terrestre debe actuar a su vez misteriosamente sobre la celeste, puesto que todo, nuestra actividad incluso, tiene sus *raíces profundas* en el reino de las *Sefirot*». De ahí esta sentencia del *Zóhar*: «El impulso de abajo llama al de arriba».

Después de la expulsión de España, cuando las desgracias del exilio se tornan un insoportable drama espiritual, los cabalistas, que hasta entonces se interesaban más en el comienzo que en el fin del mundo (ya que, no siendo el camino místico hacia Dios más que la inversión del proceso por el que hemos salido de Dios, es este movimiento originario el que hacía falta ante todo recuperar), van a aplicar todo su poder de elucidación a la doctrina del retorno. Ésta será la obra de Isaac Luria, cuya influencia fue prodigiosa y se ha perpetuado (vulgarizándose) hasta en el jasidismo. Se podría creer que el pensamiento del exilio, exilio del hombre, exilio de Israel condenado a la separación y a la dispersión,

va a zanjar definitivamente los planes divino y terrestre y entregar al hombre a la espera impotente. Pero el exilio no puede ser un acontecimiento solamente local; afecta necesariamente a todos los poderes; es también el exilio de Dios, la separación de una parte de Dios respecto de sí mismo, el sufrimiento de las parcelas de luz mantenidas cautivas en la oscuridad. Se reconoce ahí la antigua concepción de la gnosis, que ha permanecido extrañamente viva: es la *Sophía*, la luz caída en las tinieblas, un ser abandonado y no obstante divino, separado de su origen, y, sin embargo, no separado, pues la separación se llama tiempo, y la reunión, eternidad. En la mayoría de las doctrinas gnósticas, sólo el cielo puede hacer retornar el alma divina, caída en la tierra: no hay más que una acción posible, la que es dirigida de arriba abajo. Pero, como hace notar Buber, en el pensamiento místico judío, fundado sobre una relación de reciprocidad, sobre un diálogo libre entre el yo terrestre y el Tú divino, el hombre queda como el auxiliar de Dios. Se separan las esferas para que el hombre las acerque. Toda la creación y Dios mismo están esperando al hombre. Es éste quien debe completar la entronización de Dios en su reino, unificar el nombre divino, conducir la Sejiná a su Maestro. Esta espera de Dios, compartiendo el exilio, es profunda y patética: ilustra la responsabilidad del hombre, el valor de su acción, su influencia soberana en el destino del Todo. «Los Justos acrecientan la potencia de la Soberanía de lo Alto.» Sólida creencia, pero que ofrece a los justos las máximas tentaciones de orgullo y de dominación espiritual.

¿Cómo, en la historia de Buber, se llama a Napoleón a colaborar en la esperanza de salvación? Hay dos planos de interpretación. Literalmente, las cosas son sencillas. Puesto que una profecía anuncia que la victoria de Gog, del país de Magog, precederá inmediatamente a la llegada del mesías, hay gran interés en dejar al hombre de Occidente convertirse en la fuerza demoníaca capaz de abrir el abismo y de arrastrar a él a los setenta pueblos. Pero, para eso, es preciso que sea verdaderamente Gog, el ser de la desmesura tenebrosa, y para que llegue a serlo, es necesario que los grandes *Tsadiquim*, los que leen en el cielo y están en relación con las potencias, cooperen a su destino y le ayuden a tomar una dimensión sobrehumana. Se comprende perfectamente que se trata en este caso de una intervención muy arriesgada y muy dudosa. ¿Se debe favorecer el Mal, llevarlo hasta su paroxismo, precipitar la catástrofe, a fin de que la liberación igualmente se aproxime? ¿Se debe urgir el fin? El espantoso recuerdo del sabetianismo, al que no se hace alusión en el relato de Buber por un pudor significativo, está ciertamente en el fondo de toda esta acción. Recuerdo la historia brevemente. Sabetay

Tsebí es ese mesías del siglo XVII que finalmente se convierte al islam. La extrañeza de su aparición es que su apostasía, lejos de desacreditarlo, se convirtió en el signo de su misión redentora: y es que, para vencer profundamente al Mal, hay que descender a la profundidad aciaga y revestirse del Mal mismo. La apostasía, la negación de sí, la obligación de vivir interiormente en el rechazo de su verdad (que fue precisamente impuesta por la Iglesia a los marranos), es el sacrificio supremo de que el mesías se vuelve capaz. Ahí tenemos, llevada mucho más lejos que en el cristianismo, la paradoja como fundamento místico de la salvación. El discípulo de Cristo, para reconocer al Salvador en un pobre hombre condenado a muerte y crucificado, tenía que realizar un gran esfuerzo de fe ciertamente, pero ¿qué pasa cuando el Salvador es un apóstata, cuando el acto que se glorifica no es ya sólo la muerte infamante, sino la traición, cuando el Cristo se hace Judas? Scholem lo dice bien: la paradoja se hace espantosa, lleva directamente al abismo. Qué profundidad de desesperación, qué energía de creencia debieron de encontrarse acumuladas y bruscamente captadas para que tantos hombres hayan podido reunirse en torno a una extrañeza tal y sostenerla.

La aventura de Sabetay Tsebí fue una catástrofe dolorosa. Señaló el advenimiento del nihilismo religioso, la ruptura con los valores tradicionales, bajo la justificación de que en el mundo final el Mal está consagrado y la Antigua Ley carece de fuerza; finalmente, alteraba gravemente el mesianismo judío auténtico. Ahora bien, el jasidismo es como el heredero de ese movimiento aberrante, pero constituye su réplica purificada, al margen ciertamente de la ortodoxia y en lucha con ella, no obstante sin romper nunca con la piedad de la tradición. Pero de ahí el carácter dramático de esos debates entre rabinos sobre la posibilidad de hacer que el Mal sirva al Bien sin que éste sea absorbido, sobre el derecho a intervenir en las profundidades, finalmente sobre el sentido de la autoridad que se arrogan los grandes *Tsadiquim*, muy tentados necesariamente por los sueños de poderío. Pues su papel es singular, su misión indecisa: constituyen una especie de compromiso entre el mesías visible, tal como el sabetianismo lo había hecho aparecer, y lo que es quizá la verdadera tradición hebraica: tradición según la cual la fuerza mesiánica no debe expresarse en un ser único, sino que está en ejercicio en todos, de una manera oculta, cotidiana y anónima, de forma que cada uno, oscuramente y sin privilegios, está encargado del acontecimiento último, que se realiza invisiblemente, también, en cada instante. Los *Tsadiquim* no aspiran de ningún modo al papel de mesías: al contrario, lo rechazan, y los más orgullosos, por un movimiento de piedad y de pavor. En principio, son varios, treinta y seis públicos y treinta y seis ocultos, y aunque los discípulos estén siempre

dispuestos, como es natural, a situar por encima de los demás a su único maestro, esta pluralidad, que es como de derecho, forma una secreta defensa contra el vértigo de lo único. Sin embargo, son individualidades extrañamente fuertes, ricas, con una autoridad espiritual ilimitada y encarnando a menudo una peligrosa voluntad de poder. El *Tsadiq* es un hombre aparte. Está muy cerca de la sencillez del hombre ordinario (de ahí su influencia y a menudo su grandeza) y es la excepción: el hombre capaz de ver, que tiene comercio con el Bien y el Mal, que lleva la bendición desde abajo hacia lo alto y de lo alto hacia abajo, el ser privilegiado que, con más concentración que todos los demás, está vuelto hacia la tarea salvífica. Sin embargo, no es más que un hombre, es incluso el hombre por excelencia, «el verdadero hombre» como se dice del Vidente de Lublin, y el hombre verdadero es más importante que un ángel, porque el ángel se alza inmóvil, mientras que el hombre pasa y, al pasar, contribuye a mantener, a renovar el movimiento del mundo. Es esa renovación incesante la que es el principio de vida del *Tsadiq*, en quien, liberado de lo arbitrario y a fin de retornar a su origen, se reúne el proceso del devenir creador: el hombre, pues, dotado de grandes poderes, que obra con miras a, y en virtud de, la unidad divina, pero no para él sólo, en la medida en que, hombre de excepción, permanece unido a la comunidad de los hombres sencillos de los que no es sino el representante y guía.

De este mundo sorprendente, lejano y cercano, nos habla el relato de Buber con una sencillez persuasiva. Tiene todo el encanto de las historias, su inocencia ambigua que, transformando la enseñanza en imagen y la imagen en verdad, hace de la lectura una especie de sueño misterioso, del que uno se despierta no obstante de vez en cuando, preguntándose si un misterio tan perfectamente contado no tiene por único destino realizarse como cuento.

## XXVI

## KAFKA Y BROD

Max Brod ha reconocido que había algo en la gloria de Kafka poco tranquilizador que le hacía lamentar haberla ayudado a nacer.

> Cuando veo cómo la humanidad rechaza el legado saludable contenido en los escritos de Kafka, sufro a veces por haber arrebatado esta obra a la oscuridad de la destrucción donde su autor hubiera querido verla hundirse. ¿No habría presentido Kafka el abuso a que su obra podía ser expuesta, y es por eso por lo que no quiso autorizar su publicación?

Era, quizá, plantearse la cuestión un poco tarde. Al transcurrir los años póstumos, a Brod le atormentó la fama alcanzada: aquello no era la fama discreta que había podido desear, pero, desde el origen, ¿no la deseaba esplendorosa?, ¿no sufría cuando Werfel, al leer los primeros escritos de su amigo común, decía: «Más allá de Tetschenbodebach, nadie comprenderá a Kafka»? ¿No reconoció una parte de sí mismo en la gloria de la que se lamentaba; no era también a su medida, a su imagen, no cercana a la reserva de Kafka, sino a la presteza en actuar de Brod, cercana a su optimismo honesto, a su certeza resuelta? Era preciso quizá que hubiera un Brod junto a Kafka para que éste superase la incomodidad que le impedía escribir. La novela que escriben en colaboración es un signo de ese destino solidario: colaboración de la que Kafka habla con malestar, que le compromete, a cada frase, con concesiones con las que sufre, dice, hasta lo más hondo. Esta colaboración cesa casi inmediatamente, pero, tras la muerte de Kafka, se reanudó más estrecha de lo que nunca lo había sido, también más pesada para el amigo vivo, que se ha consagrado con una fe extraordinaria a la puesta al día de una obra abocada, sin él, a la desaparición. Sería injusto —y frívolo— decir

que hay, en cada escritor, un Brod y un Kafka y que no escribimos sino en la medida en que hacemos justicia a la parte activa de nosotros mismos o bien que no llegamos a ser célebres más que si, en un momento dado, nos entregamos en cuerpo y alma al afecto limitado del amigo. La injusticia consistiría en reservar a Kafka todo el mérito de la pureza literaria —vacilación ante la escritura, negativa a publicar, decisión de destruir la obra— y en cargar a su doble, al poderoso amigo, con todas las responsabilidades que están ligadas a la administración terrestre de una obra demasiado gloriosa. Kafka muerto es íntimamente responsable de la supervivencia cuyo instigador obstinado ha sido Brod. De otro modo, ¿por qué habría hecho de éste su legatario? ¿Por qué, si hubiera querido hacer desaparecer su obra, no la destruyó? ¿Por qué la leía a sus amigos? ¿Por qué comunicó a Felice Bauer, a Milena, muchos de sus manuscritos, sin duda no por vanidad literaria, sino para mostrarse en sus regiones sombrías y su destino sin luz?

La suerte de Brod es igualmente patética. En principio, obsesionado por este amigo admirable, hace de él el héroe de una de sus novelas; extraña metamorfosis, signo de que se siente ligado a una sombra, pero que no se siente ligado por el deber de no turbar a la sombra. Después, emprende la publicación de una obra de la que fue el primero, y durante tiempo el único, en reconocer su valor excepcional. Le es preciso encontrar editores, los editores se zafan; le es preciso reunir textos que no se zafan menos, afirmar su coherencia, descubrir en manuscritos dispersos, de los que casi ninguno está terminado, la conclusión que en ellos se oculta. Empieza la publicación, igualmente fragmentaria, Se reservan, no se sabe por qué, grandes novelas, algunos capítulos. Aquí y allá, no se sabe cómo, sale a la luz tal página arrancada al conjunto, tal rayo se escapa de un foco aún desconocido, brilla y se apaga. Del *Diario,* porque es preciso no abusar de los vivos, se excluyen los documentos demasiado directos o las notas que parecen insignificantes, se atiende a lo esencial, pero ¿dónde está lo esencial? A pesar de todo, la gloria del escritor llega a ser rápidamente poderosa, luego todopoderosa. Los inéditos no pueden seguirlo siendo. Es como una fuerza ávida, irresistible, que va a hurgar en las profundidades mejor protegidas, y poco a poco todo lo que Kafka dijo para sí, de sí, de los que ha amado, de los que no ha podido amar, se entrega, en el mayor desorden, a una abundancia de comentarios, ellos mismos desordenados, contradictorios, respetuosos, desvergonzados, infatigables y tales que el escritor más desvergonzado vacilaría en mantener su curiosidad.

Nada hay, sin embargo, que no deba aprobarse en esta terrible publicación. Una vez que se toma la decisión de publicar, se sigue que deberá serlo todo. La regla es que debe aparecer todo. El que escribe

se somete a esta regla, incluso si la rechaza. Desde que se emprende la edición completa de las obras —ya toca a su fin—, la parte del azar y lo arbitrario se disminuye tanto cuanto es posible.

Lo conoceremos todo, en el orden en que es razonable —aunque siempre impugnable— conocerlo, con excepciones por lo que se refiere a las cartas: por ejemplo, de ciertas cartas todavía se han excluido los pasajes que encausan a ciertas personas vivas, pero los vivos desaparecen pronto. Ya la experiencia de la guerra y de la persecución suprimió, en una medida que no es necesario recordar, los testigos y las consideraciones que les son debidas, suprimió también, es cierto, los testimonios y destruyó una parte importante de la obra, ya en parte destruida por Kafka durante su vida y, después, tras su muerte, siguiendo las indicaciones que había dejado, por Dora Diamant, sobre todo en lo que afecta al *Diario*. (El *Diario* falta precisamente en la última parte de su vida, a partir de 1923, cuando encontró, se nos dice, la calma y la reconciliación. Se nos dice, pero no lo sabemos, y cuando, al leer su *Diario*, vemos cómo se juzgaba de forma diferente a como lo juzgaban sus amigos y sus allegados, debemos reconocer que el sentido de los acontecimientos que han señalado el acercamiento a su fin nos sigue siendo, por el momento, desconocido.)

Pero ¿quién es Kafka? En tanto que empezaba a publicar, según sus medios, los manuscritos de su amigo, y porque ya la fama, con «sus malentendidos y sus falsificaciones», trataba de descifrar el rostro misterioso, Brod se decidió a escribir un libro a fin de iluminarlo mejor, libro biográfico, pero también interpretativo y de comentario, donde pretendía llevar la obra a la luz exacta con que deseaba que se la viera[1]. Libro de un interés grande, pero, sobre los acontecimientos de la vida de Kafka, necesariamente reservado, algo desordenado y alusivo, muy incompleto, por lo demás, porque un testigo solo no lo sabe todo. Brod, reconociendo la gran complejidad y el misterio central del genio que habitaba en su amigo, protestó siempre contra los colores demasiado sombríos bajo los que la posteridad, con negra preferencia, se complació pronto en ver esta figura y esta obra. Los demás amigos de Kafka, por otra parte, han reconocido, amado y celebrado todos en él la fuerza viva, la alegría, la juventud de un espíritu sensible y maravillosamente justo. «¿Estaba Kafka perfectamente desesperado?», se pregunta Félix Weltsch, y responde: «Es muy difícil, incluso imposible, tener por desesperado a este hombre abierto a todas las impresiones y cuyos ojos

1. Brod, además de la biografía, dedicó a su amigo varios volúmenes donde precisa lo que fue, según sus puntos de vista, la «creencia y la enseñanza» de Kafka [*Kafka*, trad. de C. F. Grieten, Alianza, Madrid, 1982].

derramaban una luz tan compasiva». «De un modo general», dice Brod, «todos los que se han formado una imagen de Kafka según sus escritos tienen ante los ojos una tonalidad esencialmente más sombría que los que lo conocieron personalmente.» Por esto, el biógrafo reconoce haber acumulado en su biografía todos los rasgos aptos para corregir este esquema convencional. Testimonio que tiene importancia, por lo demás, que lo confirma todo. Pero ¿hay que olvidar el otro rostro, «el hombre de sombra demasiado grande», olvidar su profunda tristeza, su soledad, su alejamiento del mundo, sus momentos de indiferencia y de frialdad, su angustia, sus tormentos oscuros, sus luchas que le llevaron al límite del delirio (particularmente en 1922, en Spindlermühle)? ¿Quién ha conocido a Kafka? ¿Por qué, pues, éste rechaza, por adelantado, el juicio de sus amigos sobre él mismo[2]? ¿Por qué los que lo han conocido, cuando pasan del recuerdo del joven, sensible y alegre, a su obra —novelas y relatos— se extrañan de pasar a un mundo nocturno, de frío tormento, mundo no sin luz, sino donde la luz ciega al tiempo que ilumina y da esperanza, pero hace de la esperanza la sombra de la angustia y la desesperación? ¿Por qué el que, en la obra, pasa de la objetividad de los relatos a la intimidad del *Diario,* desciende a una noche aún más sombría donde se dejan oír los gritos de un hombre perdido? ¿Por qué, cuanto más se acerca uno a su corazón, parece que nos aproximamos a un centro desconsolado de donde a veces surge un rayo punzante, exceso de dolor, exceso de alegría? ¿Quién tiene derecho a hablar de Kafka sin dar a entender ese enigma que habla con la complejidad, la sencillez de los enigmas?

Después de haber publicado, comentado a Kafka, después de haber hecho de éste el héroe de una de sus novelas, sucedió que Brod, llevando la doble vida más lejos, intentó introducirse él mismo en el mundo de Kafka, transformando su obra quizá más importante, *El castillo*, para hacer de lo que era un relato inacabado una pieza de teatro completa. Decisión que no se puede comparar a la de Gide y J.-L. Barrault, que realizaron algunos años antes el mismo trabajo para *El proceso*. Gide y Barrault, equivocadamente sin duda, querían hacer coincidir el espacio teatral con el espacio de dimensiones ambiguas, a la vez completamente de superficie, sin profundidad, como desprovisto de perspectivas, pero privado de fondo y, a causa de esto, muy profundo, del mundo del desvarío infinito que representaba *El proceso*. Brod parece haber cedido a una tentación más íntima, la de vivir la vida del héroe central, acercarse a él, acercarlo también a nosotros, a la vida de este tiempo, humani-

2. *Diario*, nota del 3 de mayo de 1915.

zándolo, devolviéndole la existencia de un hombre que lucha, con una desesperación indiscreta, por encontrar trabajo, recursos y existencia, allí donde no puede ser más que un extranjero mal recibido.

Brod adaptó, así pues, *El castillo* al teatro. Dejemos a un lado la decisión misma, aunque esta forma de hacer pasar una obra de una forma a otra, de hacer obra con la obra, de obligarla a ser lo que no puede ser imponiéndole otro espacio de crecimiento y desarrollo, sea una especie de rapto que prohíbe a quien a él se presta ser demasiado severo para con las empresas del nihilismo moderno. Dejemos a un lado la certeza de que toda adaptación de una obra de Kafka, incluso si es fiel y porque no puede ser sino demasiado fiel a ciertos momentos y no al todo disimulado de la obra, que escapa a toda fidelidad, debe no sólo falsearla, sino sustituirla por una versión falsificada desde la que será en adelante más difícil volver a la verdad ofuscada y como apagada del original. Olvidemos, finalmente, el derecho que se ha arrogado el adaptador, a consecuencia de lo que él cree que son las necesidades dramáticas, de añadir un desenlace a un relato que no se soluciona, desenlace que estuvo quizá, en algún momento, en el ánimo de Kafka, del que no se duda que haya hablado a su amigo, pero que precisamente nunca se resolvió a escribir, que no ha entrado nunca en la vida e intimidad de la obra: lo cual no quita, por otra parte, que esa escena en que asistimos al entierro de K., que corresponde simbólicamente a su reconciliación con la tierra donde ha deseado residir, esa escena en que cada uno viene a lanzar una palabra y un puñado de tierra sobre el cadáver que, por fin, reposa, es una de las mejores de la pieza, aunque sea, toda ella, invención de Brod, lo que demuestra que esta pieza habría ganado mucho con no deber nada a Kafka. Pero ¿por qué Brod ha juzgado plausible introducirse así en el secreto de una obra que él había contribuido, más que ningún otro, a conservar intacta? ¿Por qué él, que ha criticado tan vivamente a Gide y a Barrault por haber cometido en su dramatización «una falta inaudita», ha cambiado, de una manera no menos manifiesta, el centro de la obra, al ser sustituido el personaje central por otro que no tiene con él sino un parentesco de palabras; y ello, no para hacer más preciso el sentido espiritual de sus acciones, sino para rebajarlo al patético nivel humano?

Sigue siendo un enigma. Seguramente el adaptador ha querido hacer pasar la historia por el plano donde, según él, más podía conmovernos, ha querido hacer comprender que Kafka no era ese autor un tanto raro, demonio de lo absurdo e inquietante creador de sueños sarcásticos, sino un genio profundamente sensible y cuyas obras tienen una significación humana inmediata. Intención loable, pero ¿qué ha resultado de ello? En relación con la historia, el mito complejo del agrimensor se ha convertido en la desgraciada fortuna de un hombre sin trabajo y sin colocación,

persona desplazada, que no logra hacerse admitir en la comunidad a la que quisiera pertenecer. Con respecto a la exigencia a la que hace frente el héroe central, a los obstáculos que encuentra y que no están fuera de él más que porque él está ya muy afuera y como exiliado de sí mismo, en ese plano, la transposición es tal que es un verdadero escarnio el hacer pasar a K. por el personaje ampuloso que, expresando todo lo que siente con un paroxismo de emoción, se indigna, grita, se derrumba.

Cuesta mucho, ciertamente, el querer fabricar humanidad a toda costa.

Brod ha reprochado a Barrault-Gide haber desfigurado *El proceso*, al hacer de su héroe «un inocente perseguido» y de la novela «una intriga policíaca donde se persiguen fugitivo y detective a través de los juegos de una dramatización superficial». Pero qué reproches no hubiera debido dirigirse, él, que no sólo ha hecho desaparecer del destino de K. la falta a la que éste parece abocado, sino que ha reducido a una lucha burdamente patética, sin esperanza y sin fuerza, contra unos adversarios que simbolizan el mundo moderno, la marcha de K. fuera de la verdad, marcha ella misma equivocada, marcada por la falta capital de la impaciencia, pero que no deja, sin embargo, en el seno del error, de tender hacia un gran fin.

¿Qué puede un hombre, entregado enteramente a la necesidad de errar, un hombre que, por una oscura decisión impersonal, ha renunciado a su lugar natal, ha abandonado su comunidad, se ha alejado de su mujer, de sus hijos, ha perdido hasta el recuerdo de ellos; el hombre del exilio absoluto, de la dispersión y de la separación; el hombre que no tiene ya mundo y que, en esta ausencia de mundo, trata, sin embargo, de encontrar las condiciones de una residencia verdadera? Ése es el destino de K., del cual es muy consciente, y en ello harto diferente de Joseph K., que, en su negligencia, su indiferencia y su satisfacción de hombre que disfruta de una buena situación, no se da cuenta de que ha sido rechazado de la existencia, y cuyo proceso todo es la toma de conciencia de esta exclusión radical, de esta muerte con la que, desde el origen, ha sido sellado.

De la pieza de Brod ha desaparecido, por un sortilegio, este espíritu de la obra; ha desaparecido, bajo la afectación de patetismo y de humanidad, todo lo que la hace tan emocionante y, en efecto, tan humana, pero con una emoción que se oculta, que rehúsa los gritos, la vehemencia, las quejas vanas, que pasa por el rechazo silencioso y una cierta indiferencia fría, en relación con la pérdida de toda vida interior, herida inicial sólo a partir de la cual se comprende la búsqueda que anima la obra.

De manera que ha desaparecido de la pieza de Brod todo lo que

podía haber de «positivo» en la obra —no sólo el fondo del Castillo, que no ofrece siquiera ya una dirección a los esfuerzos del vagabundo agotado (el Castillo aparece, todo lo más, como una concentración de poder arbitrario, una quintaesencia de autoridad y maldad bajo cuya influencia y temor las almas en pena de la aldea desarrollan sus pequeñas intrigas tiránicas)—, pero aún más se ha perdido todo lo que irradia fuerza al nivel de la impotencia; preocupación por la verdad en la profundidad del extravío; determinación inflexible en el seno de la pérdida de sí mismo, y claridad en la noche vacía y vaga en la que ya todo desaparece.

¿De dónde viene esto? ¿De dónde viene que Brod, tan convencido del sentido no nihilista de la obra, no haya valorado sino su lado superficialmente aciago?

Uno de sus errores consiste en haber, deliberadamente —por preocupación de humanidad y actualidad—, reducido el mito de *El castillo* a la historia de un hombre que busca en vano, en un país extranjero, un empleo y la dicha de una familia estable. ¿Quiere K. eso? Sin duda, pero lo quiere con una voluntad que no se contenta con ello, voluntad alterada e insatisfecha que sobrepasa siempre el fin y tiende más allá siempre. Desconocer el carácter de su «voluntad», esa necesidad de errar que en él es extrema, es ponerse en condición de no comprender nada, incluso de la intriga superficial del relato. Porque entonces ¿cómo explicar que K., cada vez que ha alcanzado un resultado, en lugar de atenerse a él, lo rechace? Tan pronto como obtiene una habitación en la posada de la aldea, quiere residir en la posada de los Señores. Tan pronto como consigue un pequeño empleo en la escuela, lo deja escapar y menosprecia a sus patronos. La hospedera le ofrece su mediación, y la rechaza; el alcalde le promete su benévolo apoyo, y no lo acepta. Tiene a Frieda, pero quiere también tener a Olga, tener a Amelia, tener a la madre de Hans. E incluso cuando, al final, obtiene de un secretario, Bürgel, una audiencia inesperada en cuyo curso éste le entrega las llaves del reino, hora de la gracia y del «todo es posible», el sueño en el que entonces se sumerge y que le hace perder la oportunidad de esa oferta no es quizá más que una forma diferente de esa insatisfacción que le impulsa a ir siempre más lejos, a no decir nunca sí, a conservar en sí una parte reservada, secreta, que ninguna promesa visible puede colmar.

En un pequeño fragmento, que no pertenece a la edición de *El castillo*, pero que se refiere claramente al mismo tema, Kafka ha escrito:

> Quieres ser introducido en una familia extraña, buscas un conocido común y le ruegas que medie. Si no lo encuentras, te armas de paciencia, y

> esperas la ocasión favorable. En un país tan pequeño como éste en que vivimos, no te fallará. Si no se te presenta hoy, se te presentará mañana, y si no se te presenta en absoluto, no harás temblar, por tan poco, las columnas del mundo. Si la familia soporta pasarse sin ti, también tú lo soportarás. Eso es evidente, sólo K. no lo comprende. Se le ha metido en la cabeza recientemente entrar en la familia del amo de nuestros dominios, pero se niega a tomar los caminos de la vida de sociedad, quiere llegar allí directamente. Quizá el camino habitual le parezca demasiado molesto, y es verdad, pero el camino que intenta seguir es imposible. No es que yo quiera, con eso, sobrestimar la importancia de nuestro Señor. Un hombre inteligente, aplicado, honorable, pero nada más. ¿Qué es lo que K. quiere de él? ¿Un empleo en sus dominios? No, no lo quiere, posee lo bastante para sí y lleva una vida libre de tales preocupaciones. ¿Amaría, pues, a su hija? No, no, no se puede sospechar.

K., él también quiere llegar hasta el fin —que no es el empleo que, con todo, desea, ni Frieda, por la cual siente afecto—, quiere llegar a ello sin pasar por los caminos molestos de la paciencia y de la sociabilidad regulada, sino *directamente*, camino imposible, que por lo demás no conoce, que sólo presiente, presentimiento que le lleva a rechazar todas las demás vías. ¿En eso consiste, pues, su error, pasión romántica por el absoluto? En cierto sentido, sí; pero, en otro sentido, de ninguna manera. Si K. elige lo imposible es porque él, por una decisión inicial, ha sido excluido de todo lo posible. Si no puede abrirse camino en el mundo, ni seguir, como quisiera, las vías normales de la vida de sociedad, es porque ha sido proscrito del mundo, de su mundo, condenado a la ausencia de mundo, abocado al exilio donde no hay residencia verdadera. Errar, ésa es su ley. Su insatisfacción es el movimiento mismo de este error, es su expresión, su reflejo; es, pues, ella misma esencialmente falsa; pero, no obstante, ir cada vez más adelante en el sentido del error es la única esperanza que le queda, la única verdad que no debe traicionar y a la que permanece fiel con una perseverancia que hace de él entonces el héroe de la obstinación inflexible.

¿Tiene razón? ¿Está equivocado? Él no puede saberlo ni nosotros lo sabemos. Pero tiene la sospecha de que todas las facilidades que se le conceden son tentaciones de las que debe zafarse, tanto más cuanto más le ofrecen: dudosa la promesa de la hospedera, malévola la benevolencia del alcalde, una cadena destinada a cautivarlo, el pequeño empleo que se le ofrece; ¿es sincero el afecto de Frieda?[3]. ¿No es un espejismo

3. En un último capítulo, Pepi, que reemplaza a Frieda, que trata, también ella, de seducir a K., le explica largamente a qué intriga se ha entregado la amiga de Klamm arrojándose en brazos del extranjero para llamar la atención sobre el escándalo y reconquistar un poco del prestigio que sus flacos encantos físicos y su carácter desagradable le

de su semisueño, la gracia que, por los intersticios de la ley, le tiende el sonriente secretario Bürgel[4]? Todo esto es atrayente, fascinante y verdad, pero verdad como puede serlo una imagen, ilusorio como lo sería una imagen si uno no se atase a ella mediante esa devoción exclusiva de donde nace la más grave de las perversiones, la idolatría.

K. presiente que todo lo que está fuera de él —él mismo proyectado fuera— no es sino imagen. Sabe que no hay que fiarse de las imágenes, ni encariñarse con ellas. Tiene un poder de impugnación sin medida, sólo equivalente a una pasión sin medida por un punto único, indeterminado. Si tal es su situación, si, al obrar con esa impaciencia suya, no hace sino obedecer al monismo riguroso que le anima, ¿de dónde viene que esa impaciencia sea precisamente su falta, como la dejadez sería la falta de Joseph K.? Ocurre que estas imágenes son al cabo imágenes del fin, ocurre que participan de su luz y que desconocerlas es ya cerrar los ojos a lo esencial. La impaciencia que escapa a la tentación de las figuras, escapa también a la verdad de lo que figuran. La impaciencia que quiere ir derecha al fin, sin pasar por los intermediarios, no llega a otra cosa que a tomar como fin los intermediarios y a hacer de ellos no lo que lleva al fin, sino lo que impide alcanzarlo: obstáculos infinitamente desdoblados y multiplicados. ¿Bastaría, por consiguiente, con ser sabio, paciente, con seguir los consejos de la hospedera y permanecer con ánimo tranquilo y amable al lado de Frieda? No, pues todo eso no es más que imagen, el vacío, la desgracia de lo imaginario, fantasmas repugnantes, nacidos de la pérdida de sí mismo y de toda realidad auténtica.

La muerte de K. parece el término necesario de esa marcha donde la impaciencia le empuja hasta el agotamiento. En este sentido, la fatiga de la que Kafka ha padecido íntimamente —fatiga, frialdad del alma no menos que del cuerpo—, es uno de los resortes de la intriga y, más precisamente, una de las dimensiones de ese espacio donde vive el héroe

habían hecho perder. Por otra parte, ¿es ella la amiga de Klamm? Todo lleva a creer que se trata de una fábula, hábilmente montada por la ambiciosa. Éste es el punto de vista de Pepi, a la medida de esa pequeña existencia desdichada. El propio K., aunque esté tentado de buscar refugio en los subterráneos de la triste vida doméstica, no le da crédito. «Te equivocas», dice. En las últimas páginas, trata, no sin éxito, de anudar una nueva intriga con la mujer del hospedero de los Señores. Todo vuelve a empezar, así pues, pero ese recomenzar incesante de las situaciones demuestra igualmente que todo se atasca, incluso el libro que no puede sino interrumpirse.

4. En un fragmento, un observador de la aldea se ríe de lo que él llama «la aventura» que K. tuvo con Bürgel. «Es demasiado cómico», dice, «que tuviera que ser precisamente con Bürgel». Bürgel es, en efecto, el secretario de un funcionario del Castillo, Federico, que desde hace mucho tiempo ha caído en desgracia y ya no tiene ninguna influencia. Tanto más Bürgel, que no es más que su secretario.

de *El castillo*, en un lugar donde no puede sino errar, lejos de todos los requisitos de un descanso verdadero. Esta fatiga que el actor demasiado vigoroso del papel ha tratado de representar, en la obra, a través de un agotamiento espectacular, no significa, sin embargo, el deslizamiento fatal hacia el fracaso. Es ella misma enigmática. Desde luego, K. se fatiga porque va de aquí para allá, sin prudencia y sin paciencia, cansándose más de lo necesario en diligencias abocadas al fracaso y no teniendo ya fuerzas, cuando le serían precisas para tener éxito. Esta fatiga, efecto de la insatisfacción que todo lo rechaza, causa del embotamiento que todo lo acepta, es, por consiguiente, otra forma del mal infinito al que está abocado el errante. Fatiga estéril, que es tal que no se puede descansar de ella; tal que ni siquiera conduce a ese descanso que es la muerte, pues a aquel que, como K., extenuado, sigue actuando, le faltan esas pocas fuerzas que serían necesarias para encontrar el fin.

Pero, al mismo tiempo, ese cansancio, por lo demás secreto, del que no hace ostentación, que, por el contrario, disimula con el don de la discreción propio de él, ¿no sería, a la vez que el signo de su condenación, el declive hacia su salvación, el acercamiento a la perfección del silencio, la pendiente suave e insensible hacia el sueño profundo, símbolo de la unidad? En el momento en que está agotado es cuando tiene, con el secretario benévolo, la entrevista en el curso de la cual parece que podría llegar a la meta. Esto ocurre en la noche, como todas las audiencias que vienen de allá. Es precisa la noche, la noche engañosa, la noche compasiva en la que los dones misteriosos se envuelven en olvido. ¿Qué pasa, pues, en este caso? ¿Es a este agotamiento de la fatiga a lo que debe el que falle la ocasión maravillosa? ¿O es a la consolación y a la gracia del sueño a lo que debe el haber podido acercarse? Sin duda, lo uno y lo otro. Duerme, pero no bastante profundamente, no es aún el puro, el verdadero sueño. Hay que dormir. «El sueño es lo más inocente que hay, y el hombre sin sueño, lo más culpable que existe.» Hay que dormir, lo mismo que hay que morir, no con esta muerte irrealizada e irreal con la que contentamos nuestro cansancio cotidiano, sino con otra muerte, desconocida, invisible, innombrada y por lo demás inaccesible, a la que es posible que K. llegue, pero no dentro de los límites del libro: en el silencio de la ausencia del libro que, por un castigo suplementario, la pieza de Brod ha venido desgraciadamente a turbar.

# XXVII

# LA ÚLTIMA PALABRA

Dado que formaban el último volumen de las *Obras completas*, las Cartas, cuando se publicaron en la edición alemana (en 1958), parecieron constituir la última palabra de Kafka. Estábamos dispuestos a esperar de esos postreros escritos la revelación final que, como en el día del Juicio final, daría figura al enigma. De ahí nuestra lectura ingenuamente ansiosa, infantilmente defraudada. Es que no hay Juicio final, como tampoco hay fin. La índole extraña de las publicaciones póstumas consiste en ser inagotables.

Seguramente, aunque la guerra, las persecuciones, los cambios de régimen hayan hecho el vacío en torno suyo, destruyendo testigos y testimonios, habrá, y apenas dejará de haber aún, muchos documentos, quizá importantes, quizá insignificantes. Se han hecho investigaciones sobre su infancia y su adolescencia, cuyos resultados comienzan a reunirse. En cierto modo, la biografía está por escribir[1]. Hasta el presente, lo que conocemos es el rostro y la vida tal como los conoció Max Brod; y este conocimiento es irremplazable. Las cartas nos lo confirman una vez más: no estuvo tan cerca de ningún otro por una confianza tan duradera, no diré por el movimiento de su naturaleza. «Max y yo radicalmente diferentes.» Pero esta diferencia es la que hace de su amistad una unión sólida y viril; aun cuando Kafka admira a Brod por su fuerza

1. Esta biografía es la que Klaus Wagenbach se propuso redactar, trabajo muy instructivo (*Franz Kafka, Eine Biographie seiner Jugend, 1883-1912*, Bern, Francke, 1958) [nueva ed. en la editiorial Klaus Wagenbach, Berlin, 2006]. Véase el siguiente texto, consagrado a las cartas escritas por Kafka a su primera prometida, Felice Bauer, cartas excluidas de ese primer volumen de la correspondencia, como resultado de acuerdos entre editores.

vital, su capacidad de acción, su fuerza de escritor, y lo sitúa muy por encima de sí, jamás se humilla ante él ni respecto a él, con esa pasión de relajamiento de la que da prueba con los demás. Pero precisamente se ha comportado de modo diferente con los demás; y, consigo mismo, ¿qué era? Es ese invisible sí mismo el que, quedándonos oculto, sigue siendo el objeto de nuestra curiosidad ingenua y nuestra búsqueda necesariamente defraudada.

Las cartas cubren veinte años de su vida. Si nos revelan menos de lo que esperábamos, hay varios motivos para eso. En primer lugar, ya eran conocidas parcialmente, al haberlas utilizado Brod en su biografía y sus demás libros. Además, siguen siendo muy fragmentarias, al estar tales publicaciones penosamente sometidas al azar que conserva y destruye sin razón. De esta forma, no tenemos casi nada de las cartas intercambiadas con su familia. De su adolescencia se ha salvado algo de la correspondencia apasionada con su discípulo, Oskar Pollak, después, un poco más tarde, con una joven, Hedwige W., a quien conoció durante una estancia en Moravia en 1907, primer esbozo de sus relaciones atormentadas con el mundo femenino. Más tarde, lo esencial está constituido por las cartas con Brod, F. Weltsch, O. Baum, los amigos de toda la vida (de las cartas a Werfel, casi nada); más tarde aún, con R. Klopstock, el joven estudiante de medicina que junto a Dora Diamant asistió a su fin. La suerte es que los años más pobres del *Diario* son los más ricos en cartas importantes: sobre la estancia en Zürau, cuando se le declaró la tuberculosis, sobre las estancias en Matliary, en Plana, y los años 1921, 1922, cuando escribe y después abandona *El castillo,* tenemos ahora una relación más precisa; se aclaran alusiones, se profundizan oscuridades; nos sentimos confirmados en el carácter misterioso de algunos instantes. La curva de esta rara existencia se deja presentir mejor, el negativo de la revelación nos es más sensible.

Nada no obstante que, por la fuerza de lo inesperado, pueda compararse con las cartas a Milena[2]. Nada tampoco que nos dé la impresión de estar a punto de traspasar el umbral, como sucede en el *Diario.* Ocurre que, por muy cercano que esté de sus corresponsales, entregándoles lo más secreto que tiene, hablando de sí con una franqueza despiadada, conserva una insensible distancia destinada a no abusar ni de la verdad de ellos ni de la suya propia. «No debes decir que me comprendes», le repite a Brod. Sus amigos están siempre dispuestos, convencidos de su personalidad admirable, a hacerle ver todas las razones que tiene para no desesperar. Pero es precisamente con eso con lo que le desesperan:

2. Recuerdo aquí que las *Cartas a Milena* han sido publicadas en un volumen independiente en 1952 [trad. de J. R. Wilcock, Alianza, Madrid, [8]1995].

no porque no sea feliz más que con una perfecta desdicha, sino porque toda interpretación demasiado favorable por parte de los que mejor lo conocen, al mostrar el carácter inaccesible del mal (desdicha y dolor) que le es propio, muestra también la profundidad de ese mal y el valor perjudicial de las soluciones con que se le mece:

> Lo que dices sobre mi caso es exacto; desde fuera, se presenta bien de ese modo; es un consuelo, pero, llegado el momento, también una desesperación; pues eso demuestra que ningún rayo de luz asoma entre esas cosas espantosas y que todo queda reservado en mí. Esta oscuridad que soy el único en ver y yo mismo no siempre, ya a la mañana siguiente de ese día no la veía. Pero sé que está ahí y que me espera...

Hay que añadir que Kafka siempre ha tenido un respeto extremo por la verdad de los demás; los conserva alejados lo más posible de la experiencia sombría en que está y, en los consejos que les da, en los juicios que emite sobre ellos, como en la irradiación de su ligera alegría, los persuade de una abertura a la esperanza que él recusa enseguida, desde el momento en que quiere hacérsele participar en ella. En una carta tardía a Klopstock (julio de 1922), hallo estas líneas:

> Si estuviéramos en el buen camino, renunciar sería la desesperación sin límite, pero dado que estamos en un camino que no hace sino conducirnos a un segundo, y éste a un tercero, y así sucesivamente; dado que el verdadero camino no surgirá antes de mucho tiempo, y quizá nunca, puesto que estamos entregados completamente a la incertidumbre, pero también a una diversidad inconcebiblemente hermosa, la realización de las esperanzas... sigue siendo el milagro siempre esperado, pero en compensación siempre posible.

Ahí tenemos, raramente escrito por Kafka, el aspecto positivo de una búsqueda aparentemente muy negativa (puesto que el verdadero camino, que es único, no se nos da, no hay un camino, sino una infinidad de ellos, y poseemos algo infinitamente variado y centelleante, el centelleo incomparablemente bello de los reflejos que nos proporciona la alegría estética), pero dudo que hubiera aceptado que se le aplicase a él mismo este consuelo del que hace partícipe a su desalentado amigo[3]. Otro ejemplo.

3. Escribe a Brod: «La mala opinión que tengo de mí no es una mala opinión corriente. Esta opinión constituye más bien mi única virtud, es aquello de lo que no debería nunca, nunca dudar, tras haberle delineado límites razonables en el curso de mi vida: pone orden en mí, y a mí, que frente a lo que no puedo abarcar me desfondo enseguida,

Brod siempre valoró, como el centro de la fe de Kafka, este aforismo: «Teóricamente, hay una perfecta posibilidad de felicidad terrestre: creer en lo indestructible en sí y no esforzarse por alcanzarlo». Pero vemos, por una carta, que este pensamiento se relaciona con un ensayo de Max Brod («Paganismo, cristianismo, judaísmo»):

> Quizá uno se aproximase más a su concepción si dijera: «Hay teóricamente una perfecta posibilidad de felicidad terrestre: creer en lo que es decididamente divino y no esforzarse por alcanzarlo». Esta posibilidad de felicidad es tan impía como inaccesible, pero los griegos se han acercado a ella más que nadie.

¿Estaría, pues, ahí la verdad de Kafka, una verdad propia de los griegos?, además ¿una «blasfemia»? Este comentario bastaría para llamarnos a una prudencia que el optimismo generoso de Brod le ha hecho algunas veces olvidar.

La vida de Kafka ha sido un combate oscuro, protegido por la oscuridad, pero vemos claramente sus cuatro aspectos, representados por las relaciones con su padre, con la literatura, con el mundo femenino, y estas tres formas de lucha se vuelven a traducir más profundamente para dar forma al combate espiritual. Naturalmente, con cada una de esas relaciones, todas las demás son puestas en tela de juicio. La crisis es siempre total. Cada episodio lo dice todo y lo retiene todo. La preocupación por su cuerpo es la preocupación por todo su ser. El insomnio, esa dificultad dramática de cada una de sus noches, expresa todas sus dificultades. Construir su biografía en torno a esos cuatro centros más o menos ocultos no tendría, pues, más que el interés de hacérnosla per-

me vuelve medianamente tranquilo». Esta reflexión es de 1912: la mala opinión no es todavía más que metódica, y además circunscrita y medida. «Lo que he escrito», dice en la misma carta, «fue escrito dentro de un baño tibio, no he vivido el eterno infierno de los verdaderos escritores». Las cartas confirman lo que presentíamos: que las relaciones dramáticas con la vida empiezan hacia la treintena, en el momento en que, por una parte, escribir se convierte en la exigencia absoluta y en que, por otra, conoce a su prometida. 1912 señala precisamente la ruptura. Hasta entonces, durante los años dominados por el padre, está desde luego ya «desesperado», pero es una desesperación iluminada por el humor, centelleante y casi superficial, acechado por el placer estético, de lo que aquí tenemos un ejemplo: «Pues yo estoy, como he visto esta mañana antes de asearme, desesperado desde hace dos años, y sólo el límite más o menos aproximado de esa desesperación determina mi humor del momento. Y aquí estoy en el café, he leído algunas cosas bonitas, me encuentro bien, y no hablo de mi desesperación con tanta convicción como lo hubiera deseado en casa...» (1908). Muy poco de común con este grito: «En el campo, fuera de la locura de mi cabeza y mis noches. Qué ser soy, qué ser soy. La atormento, y a mí mismo, hasta la muerte» (1916).

cibir momentáneamente según las claridades mayores o menores que tengamos sobre cada uno de esos enigmas, que son de cualidad muy diferente. Constataríamos, por ejemplo, que el problema del padre, del que se ha ocupado de una manera tan visible, y aunque desarrollándose con los otros tres (nos damos cuenta enseguida de cómo aquel otro complica extremadamente el problema de su matrimonio, de cómo forma uno de los temas obsesionantes de sus escritos, de cómo, finalmente, se halla implicado en todas las cuestiones del judaísmo), es probablemente el menos cargado de secretos y el que le acompaña menos lejos. El más extenso es el problema del escritor. El más dramático, el que le provoca los instantes más sombríos, es el de las relaciones femeninas. El más oscuro, el del mundo espiritual, necesariamente oculto, en cuanto que sustraído a toda aprehensión directa: «No puedo hablar de lo esencial; está, incluso para mí, encerrado en la oscuridad de mi pecho: ahí es donde permanece al lado de la enfermedad, sobre el mismo lecho común».

Sobre cada una de las formas de sí mismo, las cartas aportan, si no claridades, al menos la posibilidad de una comprensión más prudente y más matizada. Sobre todo, presentimos mejor el movimiento de toda esta vida que, aunque enraizada desde la juventud en afirmaciones extremas de las que parece no alejarse ya, no dejará de transformarse. Es ese movimiento en lo inmóvil el que la hace rica y enigmática. Las palabras de la adolescencia, las de la edad madura, puede parecer que se superponen: son las mismas, son muy diferentes, y, sin embargo, no diferentes, sino como el eco de sí mismas a niveles de unión más o menos profundos; y, al mismo tiempo, la evolución no es meramente interior, la historia cuenta, una historia que por un lado es su historia personal, su encuentro con Felice Bauer, Julie Wohryzek, Milena, Dora Diamant, con su familia, con el campo de Zürau, los libros, la enfermedad, pero que es, por otra parte, la historia del mundo cuyo sordo rumor, a través de los problemas trágicos del judaísmo, no ha dejado de precederle.

Por supuesto, esta historia y este movimiento están como reunidos en el movimiento de la creación literaria que seguirá siendo siempre la verdad a la que tiende. Hasta el final, seguirá siendo un escritor. Sobre su lecho de muerte, privado de fuerza, de voz, de aliento, corrige aún las pruebas de uno de sus libros (*Un artista del hambre*). Como no puede hablar, anota sobre un papel con destino a sus compañeros: «Ahora, las leeré. Esto me excitará quizá demasiado; es preciso, no obstante, que viva eso una vez más». Y Klopstock cuenta que, acabada la lectura, las lágrimas corrieron largo tiempo por su rostro. «Era la primera vez que veía a Kafka, siempre tan dueño de sí, dejándose llevar por tal movimiento de emoción.» La única carta severa y casi dura que

haya tenido cabida en la compilación, la ha escrito para defender su soledad de escritor. La cito para mostrar que, a pesar de su maravillosa atención por los demás, hay un límite que no puede dejar que se franquee. Klopstock, ese joven estudiante de medicina que había conocido en Matliary y al que, no obstante, ama, casi con ternura, parecía desear una amistad más estrecha, quería verlo más, encontraba que había cambiado desde los primeros días de su encuentro:

> Concedo que entre Matliary y Praga hay una diferencia. Entre tanto, tras haber sido atormentado por períodos de locura, he empezado a escribir, y esta actividad, de una forma que la hace muy cruel para todos mis allegados (indeciblemente cruel, no hablo de ello), es para mí lo más importante que existe sobre la tierra, como pueda serlo su delirio para el que está loco (si lo perdiese, se volvería «loco») o para una mujer su embarazo. Esto no tiene nada que ver con el valor de lo escrito, no lo conozco sino demasiado, este valor, pero el valor que tiene para mí. Y es por lo cual, con un temblor de angustia, preservo la escritura de todo lo que podría turbarla, y no sólo la escritura, sino la soledad que le pertenece. Y cuando ayer le dije que no debía venir el domingo por la noche, sino sólo el lunes, y cuando por dos veces me ha preguntado: «Entonces, ¿por la noche no?», y cuando me ha sido preciso responderle, al menos la segunda vez: «Descanse usted», era una perfecta mentira, pues yo no pretendía más que estar solo.

Sobre el problema central de la necesidad de escribir, que es también una fatalidad y una amenaza, encontramos en las Cartas dos de los textos más importantes. Están fechados en julio y septiembre de 1922. Importantes en sí mismos, lo son también porque nos revelan en qué circunstancias fue abandonado *El castillo*. Resumo en parte y en parte cito esos textos, que son bastante largos. Empiezo por el más reciente:

> Estoy aquí (en Plana) desde hace una semana otra vez; no lo he pasado muy alegremente, pues he tenido que abandonar, evidentemente para siempre, la historia del Castillo; ésta no podía ya ser reanudada después del «derrumbamiento» que empezó una semana antes del viaje a Praga, aunque lo que he escrito en Plana no sea tan malo como lo que conoces...

Kafka cuenta cómo, estando su hermana Ottla (que vivía con él) obligada a regresar pronto y de forma definitiva a Praga, la criada se le ofreció para prepararle sus comidas a fin de permitirle continuar su estancia en aquel lugar que le gusta. Acepta, todo está decidido. «Pasaré el invierno, doy gracias aún...»

> Inmediatamente, apenas estaba en lo alto de la escalera que conduce a mi cuarto, cuando se produjo el «derrumbamiento»... No debo describir

> el lado externo de un estado como ése, también tú lo conoces, pero tienes que pensar en lo que de más extremo hay en tu experiencia... Ante todo, sé que no podré dormir. La fuerza del sueño está roída hasta su centro. Me anticipo ya al insomnio, sufro como si la noche última hubiera sido ya sin sueño. Salgo, no puedo pensar en otra cosa, nada más que una monstruosa angustia me ocupa y, en los más claros instantes, la angustia de esta angustia... ¿Qué es? Hasta donde lo pueda comprender por el pensamiento, no hay sino una sola cosa. Dices que debo atreverme a abordar temas más trascendentes. Es exacto..., pero, puedo también ponerme a prueba en mi ratonera. Y esta única cosa es: temor a la soledad completa. Si me quedara solo aquí, sería plenamente solitario. No podría hablar con las gentes, y si lo hiciera, la soledad no se vería sino aumentada. Y conozco, al menos de una manera aproximada, los horrores de la soledad, no tanto los de la soledad solitaria como los de la soledad entre los hombres, los primeros tiempos en Matliary o algunos días en Spindlermühle, pero no quiero hablar de ello. ¿Qué ocurre con la soledad? La soledad es mi único objetivo, mi mayor tentación, mi posibilidad, y, admitiendo que se pueda decir que he «organizado» mi vida, entonces ha sido organizada para que la soledad se sienta bien en ella. Y, a pesar de eso, la angustia ante lo que tanto amo...

Este deseo que es angustia, angustia ante la soledad cuando está ahí, angustia cuando no está ahí, angustia incluso ante toda solución de compromiso, eso es lo que parece que comprendíamos bien, pero no nos apresuremos a comprender. En una carta algo anterior, Kafka ilumina, pero de una forma más enigmática, el enredo de todas estas relaciones. Se trata, otra vez, de una crisis grave. Debía dirigirse a Georgental, para pasar unos días con su amigo Baum. Acababa de escribirle que aceptaba. Todo le agradaba en este viaje, o al menos no veía objeción razonable. Y, sin embargo, el «derrumbamiento», la angustia infinita, la noche sin sueño.

> En tanto que durante esta noche sin sueño estos pensamientos iban y venían entre mis sienes doloridas, fui de nuevo consciente de lo que casi había olvidado en estos últimos tiempos bastante tranquilos: sobre qué débil suelo, o incluso inexistente, vivo, encima de tinieblas de donde sale a su antojo el poder tenebroso que, sin consideración por mi balbuceo, destruye mi vida. Escribir me mantiene, pero ¿no sería más exacto decir que escribir mantiene esta clase de vida? Naturalmente, no quiero pretender que mi vida es mejor cuando no escribo. Es mucho peor, completamente insoportable y no puede conducir más que a la locura. Pero eso es verdad a condición para mí, incluso si, como es el caso en este momento, no escribo, de ser no obstante un escritor; y un escritor que no escribe es de todas maneras una monstruosidad que reclama la locura. Pero ¿qué ocurre con esto, ser escritor? Escribir es una recompensa deliciosa y maravillosa, pero ¿quién nos paga con algo?

> He visto claramente, con la claridad de las lecciones infantiles, que la noche era el salario por el servicio al demonio. Este descenso hacia las fuerzas oscuras, este desenfreno de espíritus normalmente reprimidos, esos abrazos turbios y todo lo que puede suceder debajo, de lo que nada se sabe ya arriba cuando se escriben historias a la luz del sol. Quizá haya otra manera de escribir, yo no conozco más que ésta; de noche, cuando la angustia no me deja dormir, no conozco otra. Y me parece muy claro lo que de diabólico hay en ella. Es la vanidad y la concupiscencia que no dejan de girar en torno a mi persona o en torno a una persona extraña y de reírse de ella, con un movimiento que no hace más que multiplicarse, verdadero sistema solar de vanidad. El anhelo del hombre ingenuo: «Quisiera morir y ver cómo me llorarán», un escritor así lo realiza constantemente, muere (o no vive) y se llora constantemente. De ahí proviene su terrible angustia por la muerte, que no se expresa necesariamente por el miedo de morir, pero se manifiesta también en el miedo al cambio, miedo a ir a Georgental.

Pero ¿por qué este miedo a morir? Kafka distingue dos series de razones que, dice, quizá se confundan. Y, en efecto, parecen encaminarse a este pensamiento: el escritor tiene miedo a morir porque no ha vivido aún, y no sólo porque le ha faltado la dicha de vivir con una mujer, niños, fortuna; sino porque en lugar de entrar en casa, ha de contentarse con admirarla desde fuera y coronar su techumbre, excluido del disfrute de las cosas por la contemplación que no es posesión. Ésta es la especie de monólogo interior de este escritor:

> Lo que yo he representado va a suceder realmente. No me he redimido por la escritura. Me he pasado la vida muriendo, y además moriré realmente. Mi vida fue más dulce que la de los demás, mi muerte no será sino más terrible. Naturalmente, el escritor que hay en mí morirá enseguida, pues una figura tal no tiene suelo, ninguna realidad, no está ni siquiera hecha de polvo; no es posible, un poco posible, sino en la vida terrestre en lo que tiene de más insensato, y no es más que una construcción de la concupiscencia. Así es el escritor. Pero yo mismo no puedo seguir viviendo, puesto que no he vivido, me he quedado en barro, y la chispa que no he sabido transformar en fuego, no la he hecho servir más que para iluminar mi cadáver.

Kafka añade:

> Será un entierro raro: el escritor, algo que no existe, transmite el viejo cadáver, el cadáver de siempre, a la fosa. Soy lo bastante escritor como para querer gozar plenamente de eso en el pleno olvido de mí mismo —y no con lucidez: el olvido de sí es la primera condición del escritor—, o, lo que viene a ser lo mismo, para querer contarlo; pero eso no suce-

> derá ya. ¿Y por qué no hablar más que de la verdadera muerte? En la vida pasa lo mismo...

Un poco después, hace estas dos observaciones:

> Debo añadir que, en mi miedo a viajar, el pensamiento de que durante algunos días estaré alejado de mi escritorio, desempeña un papel. Este pensamiento ridículo es en realidad el único legítimo, pues la existencia del escritor depende realmente de su mesa, no tiene el derecho a alejarse de ella si quiere escapar a la locura, debe agarrarse a ella con los dientes. La definición del escritor, de un tal escritor, y la explicación que ejerce (si tiene alguna): es la víctima expiatoria de la humanidad, permite a los hombres gozar de un pecado inocentemente, casi inocentemente.

Sin pretender comentar estas líneas, lo que se puede destacar es que las afirmaciones que se suceden en este caso no están todas al mismo nivel. Hay afirmaciones claras: escribir es ponerse fuera de la vida, es gozar con su propia muerte por una impostura que se convertirá en la espantosa realidad; el pobre yo real al que se ofrece la perspectiva de un pequeño viaje está literalmente molido a golpes, atormentado y hecho polvo por el diablo; en adelante, el mundo está prohibido, la vida es imposible, la soledad, inevitable:

> Con eso, está decidido que ya no tengo derecho a salir de Bohemia, pronto habré de limitarme a Praga, después a mi habitación, después a mi cama, después a una cierta posición del cuerpo, después a nada. Quizá pudiera entonces renunciar libremente a la felicidad de escribir, sí, libremente y con júbilo, esto es lo importante.

La angustia de estar solo está aquí casi delimitada. Escribir es, pues, una actividad funesta, pero no sólo por esas razones: por otras más oscuras. Pues escribir es cosa nocturna; es abandonarse a las fuerzas sombrías, descender hacia las regiones subterráneas, entregarse a los abrazos impuros. Todas estas expresiones poseen para Kafka una verdad inmediata. Evocan la fascinación tenebrosa, el fulgor sombrío del deseo, la pasión de lo que se desencadena en la noche donde todo acaba en la muerte radical. Y ¿qué entiende por fuerzas subterráneas? No lo sabemos. Pero, cada vez más, asociará las palabras y el uso de las palabras al enfoque de una irrealidad espectral, ávida de las cosas vivas y capaz de extenuar toda verdad. Es por lo que, incluso a sus amigos, dejará el último año casi de escribir y sobre todo de hablar de sí:

> Es cierto, no escribo nada, pero no porque tenga algo que ocultar (por más que eso no sea la vocación de mi vida)... Ante todo, como me he

> hecho de ello una ley estos últimos años por razones estratégicas, no tengo confianza en las palabras ni en las cartas, en mis palabras ni en mis cartas; deseo compartir mi corazón con los hombres, pero no con los espectros que juegan con las palabras y leen las cartas, con la lengua colgando.

La conclusión debería, pues, ser categóricamente ésta: no escribir más. Ahora bien, es muy diferente (y durante veinte años, no ha variado nunca): «Escribir es para mí lo más necesario e importante que hay». Y no ha dejado de darnos a conocer las razones de esta necesidad, e incluso de repetírnoslas en sus diferentes cartas: es que, si no escribiera, se volvería loco. Escribir es locura, es su locura, pero esta locura es su razón. Es su condenación, pero condenación que es la única vía de salvación (si le queda alguna). Entre las dos certezas de perderse —perdido si escribe, perdido si no escribe—, trata de abrirse un paso, y a través de la escritura nuevamente, pero una escritura que invoca los espectros con la esperanza de conjurarlos. En la carta a Brod, donde habla de una manera tan inquietante de sus libros entregados a los fantasmas[4], añade incidentalmente esto, que nos aclara quizá muchas de sus esperanzas de escritor: «Algunas veces me parece que la esencia del arte, la existencia del arte no se explica más que por tales 'consideraciones estratégicas': para hacer posible una palabra verdadera de hombre a hombre»[5].

Quisiera traducir la impresión que dejan las cartas escritas durante el último año. Él, a quien trastornaba el menor desplazamiento, tomó la decisión de vivir en Berlín, lejos de su familia y de sus amigos, pero junto a Dora Diamant, a la que había conocido en Müritz en julio de 1923 (él murió en junio de 1924, no vivió con ella, pues, más que algunos meses). Hasta ahí, parece que, aunque enfermo, no estaba aún peligrosamente enfermo. La enfermedad se agravaba, pero lentamente.

4. Lo mismo en las últimas cartas a Milena, pero a ésta con más humor.

5. Sabemos también por muchos otros textos que esta vida fuera del mundo a la que su arte le destina, no le hace originalmente responsable de ella: le ha sido impuesta ante todo por sus relaciones con su padre; fue él quien le exiló de la vida, le empujó fuera de las fronteras, le condenó a errar en el exilio. El arte no ha hecho más que traducir, explotar y profundizar esta fatalidad anterior. Por lo demás, Kafka está lejos de hablar siempre desfavorablemente de esta vida fuera del mundo que él, por el contrario, ha buscado con una fuerza pertinaz. En junio de 1921, a Brod: «Primer día algo tranquilo tras quince días de martirio. Esta vida-fuera-del-mundo no es en sí peor que la otra, no hay razón para quejarse, pero cuando, hasta en esta vida-fuera-del-mundo, el mundo, violador de tumbas, se pone a gritar, me salgo de mis casillas y me golpeo realmente la cabeza contra la puerta de la locura, que siempre está sólo entreabierta. La menor cosa basta para ponerme en ese estado».

Es la residencia en Berlín la que le fue fatal. El duro invierno, el clima desfavorable, condiciones de existencia precarias, la penuria de esta gran ciudad, hambrienta y turbada por la guerra civil, representaban una amenaza de la que no podía sino ser muy consciente, pero a la que, a pesar de los ruegos de sus amigos, rehusó sustraerse; fue precisa la intervención de su tío, «el médico rural», para decidirle a cambiar de residencia algunas semanas antes de que se declarase la laringitis tuberculosa. Esta indiferencia por su salud es un fenómeno nuevo. Se nota también en este rasgo: aun cuando en 1923 sus menores indisposiciones le ocupan mucho, se abstiene casi de hablar de ellas tan pronto como la situación se vuelve más grave; y es con una sobriedad, una discreción notables, como hace saber de su estado en adelante desastroso: «Si uno se resigna a la laringitis tuberculosa, mi estado es soportable, puedo nuevamente tragar, provisionalmente...». Y en la última frase de su última carta a Brod, después de que éste hubo venido de Praga a verlo una última vez, tiene empeño en subrayar que todavía hay momentos alegres: «Al lado de todos estos motivos de queja hay también, naturalmente, algunas minúsculas alegrías, pero relatarlas es imposible, o hay que reservarlas para una visita como la que tan penosamente se echó a perder por mi culpa. Adiós. Gracias por todo». Esta negativa a quejarse, este silencio sobre sí mismo que hacen sensible, en su reticencia, casi todas las cartas de Berlín, es el único signo de cambio que se ha producido en su vida. Silencio tenso, vigilado, voluntario. «De mí hay poco que contar: una vida un poco en la sombra; quien no la vea directamente no puede observar nada en ella.» «En realidad, todo está muy tranquilo en torno mío, por lo demás nunca demasiado tranquilo.» Y a Milena: «Mi estado de salud no es esencialmente diferente que en Praga. Eso es todo. No me atrevo a decir más; lo que queda dicho es ya demasiado...».

Se puede interpretar este silencio[6]. ¿Es que rehúsa hablar de sí porque su destino está demasiado cerca del destino de otro ser del que no consiente en hablar? ¿Quiere en lo sucesivo reservarle su secreto? O bien, con más fuerza y coherencia que hasta entonces, ¿se ha vuelto a cerrar sobre su soledad, convertido incluso para él mismo en ese «oculto en sí, cerrado en sí con cerraduras extrañas», del que habla a Klopstock en 1922? ¿Desconfía verdaderamente de las palabras escritas y de esa manera fantasmal de comunicar que empobrece la verdad confiándola a mensajeros engañosos e infieles? Este último punto, sí bien no lo ex-

6. Hay también que mencionar estas circunstancias: durante este período, Max Brod está en una situación sentimental dolorosa: casado en Praga, está ligado apasionadamente a una joven que vive en Berlín. Kafka ve a menudo a esta joven, y sabe bien que es de ella de quien debe hablar, ante todo, a su amigo.

plica todo, es seguro. Incluso con motivo de sus escritos literarios, él ha notado que la ficción trazaba su camino a la realidad. Así, en *El médico rural*, donde describe una extraña llaga sangrante, ve la anticipación de sus hemoptisis, que se produjeron poco después. Coincidencia aún más impresionante, cuando en marzo de 1924 la fase terminal de la enfermedad se anunció por una extinción de voz, acababa de terminar su relato *Josefina*, donde se habla de esa ratita cantante que se cree dotada de un don excepcional para piar y silbar, porque ya no es capaz de los medios de expresión usuales en su nación. Dice entonces a Klopstock: «Creo que he emprendido en buen momento mi investigación sobre el piar animal». ¿Cómo no evocar aquí su observación sobre el angustioso descubrimiento del escritor, cuando éste, en el último momento, ve que la realidad le toma la palabra? «Lo que he representado va a suceder realmente.» ¿Sucedió así para él? Al finalizar el juego de la palabra visible y dolorosamente, ¿rehusó a hablar aún sobre ello, aplicando en adelante toda su atención a aceptar en silencio el acercamiento silencioso del acontecimiento? Sin embargo, esta desconfianza por las palabras no le impide proseguir hasta el fin su tarea de escribir. Muy al contrario, al no poder hablar, no se le permitió ya más que escribir, y raramente una agonía ha sido tan escrita como la suya. Como si la muerte, con ese humor que le es propio, hubiera así tenido empeño en advertir que se preparaba para convertirle enteramente en escritor, «algo que no existe»[7].

7. Durante los últimos días, Kafka se atuvo estrictamente a la consigna de no hablar, aunque fuera cuchicheando. Se comunicó hasta el final con sus amigos escribiendo cortas frases donde se expresan aún la sensibilidad y la originalidad de su lenguaje siempre vivo.

## XXVIII

## LA PALABRA COMPLETAMENTE ÚLTIMA

Comentando un día las cartas de Kafka que acababan de aparecer en su texto original, decía que, al destinarlas el carácter de las publicaciones póstumas a ser inagotables, a las Obras completas les faltaría siempre un último volumen: ¿por qué? En primer lugar, por razones de hecho. Faltaban entonces las cartas a su novia, Felice Bauer, cartas que una negociación difícil separaba momentáneamente de la edición. Faltaban también, y sin duda faltarían más duraderamente, por no decir siempre, las indicaciones capaces de aclarar mejor el encuentro con Dora Diamant con el que terminó su vida. (Entiéndase, no los testimonios exteriores que se pueden aún reunir, sino el juicio de Kafka, su palabra, las notas de su *Diario*.)

Ese comentario data, aproximadamente, de hace diez años[1]. Hoy (desde el mes de octubre de 1967), cuando poseemos todas las cartas a Felice B., con pocas excepciones, a las cuales se han añadido las dirigidas a Grete Bloch, la enigmática amiga de ambos prometidos (o sea, un volumen de más de setecientas páginas); y cuando tenemos en mano los documentos que reúne lentamente y con seriedad Klaus Wagenbach (el primer volumen de la biografía que elabora apareció en 1958, traducido más tarde en la editorial Mercure de France; después el *Kafka-Symposion*, editado por él, con varios autores y que reúne documentos sobre diversos puntos sin aclarar, particularmente una cronología de los textos, así como una carta larga e importante, dirigida a la hermana de Julie Wohryzeck, la segunda prometida; finalmente, el librito de la editorial Rowohlt, una especie de Kafka por sí mismo (y por Wagenbach),

1. Véase el texto precedente.

cuya forma reducida nos permite ver mejor lo que se sabe, lo que no se sabe o lo que no se sabe aún de una vida en lo sucesivo demasiado manifiesta), estamos más cerca, pero también casi desviados de plantear las verdaderas cuestiones, al no tener ya en absoluto la fuerza de dejarlas venir a nosotros en su inocencia, al tenerlas alejadas del rumor biográfico que las atrae y las sumerge alimentándolas.

1. Tratemos de reunir algunos rasgos a fin de liberarnos de ellos. Después de haber leído como con un solo movimiento las cartas, habría quizá que preguntarse si nos enseñan algo nuevo, salvo la evolución siempre oculta de lo que se dice con una intención tal de evidencia. Primero, lo que se confirma: cada vez que Kafka entra en relación con el mundo femenino, es una especie de gracia, de ligereza, una tentación seductora y tentadora. Un deseo de encanto y que encanta lleva sus primeras cartas. Incluso cuando escribe a la señorita Bloch, a la que, por lo menos al comienzo, no pide nada más que una simpatía amistosa o un contacto confidencial, no deja de escribir de tal forma que esa muchacha, aún muy joven, se turbará visiblemente hasta el punto de contribuir, voluntaria o involuntariamente, a la ruptura de los primeros esponsales; y luego, de inventar quizá un extraño episodio, un hijo imaginario que atribuye a Kafka. (Digamos, por lo menos, que se trata de un episodio hipotético que K. Wagenbach comete la equivocación de transformar en certeza, cuando queda en el límite de lo probable-improbable[2].)

2. Historia oscura y desdichada. Esto es lo que se sabe de ella, al menos lo que yo sé. Grete Bloch, entonces de veinte años y amiga reciente de Felice, vino de su parte a Praga y conoció a Kafka en octubre de 1913. Vivía y trabajaba en Viena. Kafka empezó a escribirle y de ahí resultó una correspondencia que comprende alrededor de setenta cartas publicadas que van del 29 de octubre de 1913 al 3 de julio de 1914. El 12 de julio ocurrió la ruptura de los esponsales. En el mes de octubre de 1914, la joven escribía a Kafka para intentar restablecer entre los antiguos prometidos relaciones que ella había contribuido a echar a perder; Kafka responde el 15 de octubre; es la última carta (a G. B.) que poseemos. Según los editores Erich Heller y Jürgen Born, no hay ninguna prueba de que Kafka haya seguido escribiéndole. (Subrayo, en el *Diario*, con fecha del 8 de octubre de 1917, cuando, habiendo caído enfermo, le fue preciso devolver «su palabra» a su prometida: «cartas acusatorias de F.; G. B. amenaza con escribirme».) Habla algunas veces a Felice de ella, ya sea para pedir noticias, ya sea para mandarle saludos, incluso consejos y también, en un momento doloroso, señales de viva simpatía. Sabemos que Felice, Grete Bloch y Kafka hicieron juntos, el 23 y el 24 de mayo de 1915, un viaje de vacaciones a Bohemia. Añadamos que las cartas, hoy en día publicadas, que evidencian un deseo de agradar, frecuentemente con palabras muy afectuosas, casi seductoras, siguen siendo al mismo tiempo bastante ceremoniosas: «querida señorita Grete» es la interpelación más tierna. ¿Qué más sabemos? Esto. Max Brod ha publicado partes de una carta que Grete Bloch, el 21 de abril de 1940, dirigió desde Florencia a un amigo en Israel. Le revelaba que había tenido antaño un hijo, muerto súbitamente en Múnich en 1921 a la edad de siete años:

Incluso si las dificultades vienen muy de prisa —y, en cierta manera, casi enseguida—, forman parte, en principio, de un movimiento de pasión juvenil al que no falta una cierta felicidad. Es durante este período relativamente feliz (con momentos completamente negros) cuando escribe *La metamorfosis* (dice de este relato a F.: «Qué historia excepcionalmente repugnante dejo a un lado para descansar pensando en ti: está

hijo «ilegítimo» cuyo padre no se nombraba, pero el destinatario de la carta (el único fiador de Brod en esta historia) aseguró que Grete Bloch veía en Kafka al padre del niño. ¿Qué se puede decir? De una manera cierta, evidentemente nada. Indiquemos las razones para dudar, ellas mismas dudosas. Wagenbach afirma que, a partir del otoño de 1914, se estableció una correspondencia fluida e íntima entre Grete B. y Kafka; sin duda se equívoca; la única correspondencia conocida duró del otoño de 1913 al verano de 1914 y no fue nunca tal que permita concluir una unión entre los dos corresponsales. Naturalmente, no lo sabemos todo. Si uno recuerda la regla de absoluta franqueza, que fue siempre la de Kafka (cuando, habiendo roto una primera vez con Felice, pasó en Riva algunos días de intimidad con la joven suiza, no deja, en tanto que las relaciones se restablecen, de decírselo todo a la que, sin embargo, ya no es su prometida), parece muy improbable que haya podido guardar silencio sobre semejante unión que hubiera sido también una doble traición. Sin embargo, se puede imaginar que se hubiera callado para no comprometer a G. B. Qué situación extrañamente equívoca. Hay que mencionar también este testimonio: amigos de Grete Bloch dijeron que la joven, en el curso de su estancia en Florencia (en el momento, pues, en que reveló la historia del hijo), dio señales de profunda melancolía o de angustia delirante. Pero ¿qué vale una afirmación así? Es tan difusa como grave. Imaginario o no, el hijo ignorado de Kafka tuvo esa existencia espectral, real-irreal, que no permite, por el momento, hacerlo vivir fuera de los sueños. Grete Bloch y Felice siguieron estando unidas, hasta el fin, por amistad. Cuando tuvo que irse de Alemania, Grete confió a su amiga una parte (poco más o menos la mitad) de las cartas que había recibido de Kafka. El resto lo depositó en Florencia en casa de un notario, el cual más tarde puso una fotocopia de ellas a disposición de Max Brod. Doce de las cartas habían sido rasgadas en dos de una «forma bastante extraña», pero, a excepción de una sola, pudieron ser reconstruidas, porque una de las mitades se encontraba en manos de Felice, la otra, en casa del notario de Florencia. Grete Bloch, que, desde que hubo dejado Alemania, residía en Israel, tuvo la desgracia de volver a Italia, y cuando este país cayó bajo la ocupación nazi, fue llevada con muchos otros judíos y murió durante la deportación o en un campo: una investigación de la Cruz Roja no ha permitido saberlo con certeza. Felice escapó a esa muerte: casada, vivió primero en Suiza, después en Estados Unidos, donde murió en 1960. Añadiré más: en el *Diario* de Kafka, en enero y febrero de 1922, durante la estancia solitaria y tan trágica en Spindlermühle —está aún unido a Milena, pero sin esperanza—, se pueden leer algunas anotaciones donde aparece la inicial G; así el 18 de enero: «Algo de paz; en cambio, llega G. Liberación o agravamiento, como se quiera». El 10 de febrero: «Nuevo ataque de G. Atacado por la derecha y por la izquierda por enemigos sumamente poderosos, no puedo emprender la huida». Y el 29 de enero, sin que ningún nombre intervenga y de una forma enigmática, que me había llevado antaño, quizá temerariamente, a leer estos pasajes a una luz de oscuridad casi «mística»: «Ataque en el camino, al atardecer, en la nieve». «Me he escapado de ellos...», y más tarde, el 24 de marzo: «Cómo acecha: por ejemplo, en el camino para ir a casa del doctor, allí abajo, constantemente». Textos de una extrañeza opresiva. Wagenbach, que tuvo conocimiento del manuscrito del *Diario*, parece haber leído: «Nuevo ataque de Grete». Señalo esta indicación, sin saber más sobre ello.

avanzada un poco más allá de la mitad y, en conjunto, no estoy descontento de ella; pero repugnante, lo es sin límites y, mira, son cosas así las que vienen del mismo corazón en que resides y que soportas como tu residencia»). Ha conocido a la que será por dos veces su prometida en agosto de 1912 (en Praga, en casa de los padres de su amigo Max Brod); le escribe algunas semanas más tarde (a finales de septiembre) y pronto casi cada día o varias veces por día. Es a principios de 1913 cuando las relaciones se vuelven de repente más sombrías. En varias ocasiones, Kafka confirma este cambio:

> Soy diferente al que era en los primeros meses de nuestra correspondencia; no es una transformación nueva, sino más bien una vuelta atrás y que quizá vaya a durar... Yo era de otra forma al comienzo, lo concedes, no sería nada irreparable, sólo que no es un desarrollo humano el que me ha conducido de entonces aquí, sino al contrario, es por mi antiguo camino por donde he sido llevado enteramente, y entre los caminos no hay enlace directo, ni siquiera una relación en zigzag, sino, a través de los aires, un triste camino por el que van los espectros...

¿Por qué? A esta pregunta no podemos dar más que respuestas indecisas.

Es más o menos por esta época cuando, impulsado por su sentimiento y, sin duda, solicitado por su amiga, Kafka piensa volver a Berlín, tras haber ya eludido un encuentro por Navidad: viaje que le atrae, le repele y que, sin embargo, tendrá lugar el 23 de marzo. Casi todos los encuentros serán decepcionantes. Al leer las cartas (no conocemos las de la muchacha, a no ser indirectamente), tenemos la impresión de que Felice se muestra más reservada que afectuosa y, lo mismo que da prueba de vivacidad social cuando está con otros, parece apagada, desconcertada o fatigada cuando les sucede, y raramente, estar solos. Tal es al menos la impresión de Kafka, según se la formula (pero que no hay que aceptar demasiado fácilmente, lo mismo que, cuando se declara incapaz de relaciones de sociedad, contradice el testimonio de sus amigos que lo han visto amable, suelto y a menudo caluroso, a veces es verdad que cerrado y extrañamente ausente). Sobre Felice se ha expresado siempre reconociéndole las cualidades que piensa no tener él: es una muchacha segura de sí misma, activa, resuelta, entendida en negocios; de lo cual sería demasiado fácil, y sin duda engañoso, concluir que le atrae por lo que le falta a él; físicamente, ella está lejos de agradarle de buenas a primeras; en su *Diario*, la describe en términos de una objetividad casi cruel y, peor aún, hablará de ella a la señorita Bloch con una cierta repulsión (sus dientes picados, su piel manchada y rugosa, su complexión huesuda). Y al mismo tiempo la ama —apasionadamente, desespera-

damente—. Al mismo tiempo: *en el mismo tiempo*; es todo lo que se puede decir sin caer en la futilidad psicológica. ¿Habría que añadir que ella representa la vida, la suerte de vivir? ¿La posibilidad de una reconciliación con el mundo? Es verdad, pero ¿qué verdad? Yo diría más bien (y ahí está su rasgo común con Milena y quizá con Julie Wohryzeck y también con la desconocida de Zuckmantel y la adolescente de Riva) que lleva sobre sí, a modo de recuerdo, la huella de la ausencia de huella, es decir, de una no-culpabilidad, lo cual no significa completamente la inocencia. Cuando, el primer día del primer encuentro, Kafka anote en su *Diario*: «La señorita F. B..., rostro huesudo y vacío y que lleva abiertamente su vacío», la palabra «vacío», aquí no sólo repetida, sino destacada, no como un rasgo de insignificancia, sino como el descubrimiento de una posibilidad enigmática, le hace presentir ese atractivo de una falta que es como la ausencia de falta, ese «fuera de la falta», cuya evidencia encarna el mundo femenino, pero también, con su presencia, ya su separación equívoca. De este mundo vienen, en efecto, todas las tentaciones (que no hay, sin embargo, que entender en un sentido ingenuamente cristiano, seducciones de la carne, aun cuando Kafka tenga, también en eso, como sabemos, sus dificultades)[3]. Es más bien la tentación de una vida que le atrae porque parece, en este punto extraño, que permanece ajena a la culpabilidad, pero tal que la atracción hace enseguida del que la padece un culpable al desviarlo de sí mismo, abocado de ahora en adelante al engaño de la desviación y prometido al encanto del olvido: éste será uno de los sentidos de *El proceso* y, por una parte también, de *El castillo*, obras una y otra escritas bajo la provocación de la extrañeza femenina.

(En una carta a Weltsch, en un momento particularmente desdichado, Kafka se explica con su lucidez inalterable sobre lo que su amigo, también él muy lúcido, llama su feliz sentimiento de culpabilidad: «Crees que mi sentimiento de culpabilidad me es una ayuda, una solución; no, no tengo un sentimiento de culpabilidad más que porque para mi ser es la forma más bella del remordimiento, pero no hay necesidad de mirar desde muy cerca para ver que el sentimiento de culpabilidad no es nada más que la exigencia de volver atrás. Pero enseguida, mucho más temible que el remordimiento y muy por encima de todo remordimiento, se eleva ya el sentimiento de la libertad, de la liberación, de la satisfacción mesurada...». Sentirse culpable es ser inocente, puesto que es, por el remordimiento, pretender borrar la obra del tiempo, liberarse

3. Remito a la carta que Kafka escribió a Milena y donde cuenta con su implacable franqueza «su primera noche» (*L'échec de Milena*, posfacio al tomo VIII de las *Obras completas* de Kafka, Cercle du Livre Précieux).

de la falta, pero, de ese modo, hacerse dos veces culpable, puesto que es consagrarse a la ociosidad de la ausencia de tiempo, allí donde ya nada sucede, el infierno, pues, o, como dice asimismo Kafka en esta carta, el atrio del infierno.)

2. ¿Por qué, sin embargo, tras los primeros meses de una unión que se busca apasionadamente, todo se vuelve más aciago? He hablado del viaje a Berlín; nada se explica por ahí. ¿Qué dice él de sí mismo (pues nuestra tarea no es sino repetirlo)? En el curso del mismo período, cuando escribía con un impulso atormentado, pero impetuoso, y una regularidad casi intemporal (cada noche, en el infinito de la noche: *El veredicto*, justo un mes después de haber encontrado a F. B. y dos días después de haberle dirigido la primera carta; después, la continuación de su novela, *América*; al mismo tiempo, *La metamorfosis*), he aquí que la escritura de repente se detiene y no sólo finaliza, sino que, releyendo los «cuadernos de la novela», se persuade de que, a excepción del primer capítulo, que no se aleja de una verdad interior, «todo el resto no ha sido escrito más que en recuerdo de un gran sentimiento radicalmente ausente y que es preciso desechar: es decir, que, sobre más de 400 páginas, sólo 56 tendrían derecho a permanecer».

Es un lugar común mostrar a Kafka luchando por la soledad de la escritura y a Kafka luchando por la exigencia de la vida, pasando por las relaciones necesarias con los hombres, pasando pues por el matrimonio o la salvación en el mundo. Numerosos pasajes de la correspondencia —numerosos: digamos, casi innumerables— lo confirmarían. Apenas ha comenzado a escribir a la que aún no tutea, se confía sin reserva:

> Mi vida en el fondo consiste y ha consistido desde siempre en tratar de escribir y lo más a menudo en fracasar. Pero si no escribiera, quedaría tendido en el suelo, digno todo lo más de ser arrojado afuera... Por muy flaca que esté..., no hay nada en mí que, con respecto a la escritura, no sea ya superfluo y superfluo en el buen sentido... Incluso el pensar en usted está en relación con la escritura, sólo el movimiento de olas de la escritura me determina, y seguramente en un período de escritura cansada nunca habría tenido el ánimo de volverme hacia usted...

Felice se asusta rápidamente de un arrebato así y le aconseja, como persona razonable, más comedimiento:

> Mi corazón [responde él] está relativamente del todo sano, pero no es fácil para un corazón humano resistir tanto a la melancolía de la mala escritura como a la dicha de la buena escritura... Si usted considerase mi relación con el hecho de escribir, dejaría de aconsejarme *Maß und*

> *Ziel*, comedimiento y límite: la debilidad humana no es sino demasiado propensa a poner límites a todo. ¿No debo comprometerme con todo lo que tengo en el único punto en que puedo permanecer?... Es posible que mi escritura no sea nada, pero es que entonces e indudablemente yo no soy verdaderamente nada[4].

Después vendrá la sorprendente carta del 15 de enero de 1913 donde describe, a la que él considera ya como su compañera de vida, el ideal de existencia que le propone:

> Has escrito un día que quisieras estar sentada junto a mí, mientras yo escribiría; pero date cuenta de que entonces ya no podría escribir (de todos modos, ya apenas puedo, pero entonces no podría ya en absoluto). Escribir significa abrirse hasta la desmesura; la extrema apertura donde un ser cree ya perderse en las relaciones humanas y ante la que, siempre, si es de razón, intentará retirarse, espantado —pues cada uno quiere vivir tanto tiempo como viva—, esta apertura y este don del corazón no bastan, ni de lejos, a la escritura. Lo que de esta superficie se recupera por debajo con la escritura —a no ser que suceda de otro modo y que las profundas fuentes se callen— no es nada y se hunde, en el instante en que un verdadero sentimiento viene a sacudir ese suelo situado por encima. Por esa razón, nunca se está bastante solo, cuando se escribe; por esa razón, nunca hay bastante silencio en torno de uno cuando se escribe; la noche es aún demasiado poco la noche... A menudo he pensado que para mí la mejor manera de vivir sería establecerme, con mi material de escritura y una lámpara, en el espacio más interior de una cueva extensa y cerrada. Se me traería de comer, pero siempre lejos del sitio donde yo estaría, tras la puerta más exterior de la cueva. Mi único paseo sería ir a buscar, en bata, ese alimento pasando bajo todas las bóvedas de la cueva. Después volvería a la mesa, comería lentamente y con compunción, y muy pronto volvería a ponerme a escribir. ¡Qué escribiría entonces! ¡De qué profundidades lo arrancaría! ¡Sin esfuerzo! Pues la extrema concentración no conoce el esfuerzo. Salvo que yo no podría continuar por mucho tiempo y me hundiría en una grandiosa locura al primer fracaso, quizá imposible de evitar incluso en esas condiciones. Pienses lo que pienses, querida, ¡no te retires del habitante de las cavernas!

Este relato (pues lo es) es impresionante, pero, en esta fecha, todavía está iluminado por las ilusiones de la juventud: en primer lugar,

4. Un día, habiendo evocado Felice su «inclinación a escribir»: «No una inclinación, ninguna inclinación, sino que escribir es yo mismo. Una inclinación se podría suprimir o disminuir. Pero es yo mismo. Ciertamente, se me podría perfectamente suprimir, pero ¿qué te quedaría?».

Kafka parece creer (¿lo cree?) que Felice, al comprender la necesidad de la vida subterránea, será feliz con ella, feliz con la cueva, pues la cueva le pertenecerá, también a ella («una cueva», dirá él un poco después, «de todas maneras una triste posesión para ti»), después parece creer (pero ¿lo cree?) que la cueva podría ser suficiente para su aislamiento y aportarle ayuda: la cueva, el vacío de una presencia plena en su retiro, habitable y confortable; dicho de otro modo, la locura misma, pero muy arreglada y como protegida (en los años 1915-1916, buscando en la ciudad una habitación para trabajar en ella, no podrá ni siquiera soportar que esté privada de horizonte, pero en ese caso estará en la verdad de la soledad, no ya en su ensoñación). Es muy cierto que casi toda su conducta con Felice parece explicarse por la sola voluntad de proteger su trabajo y el deseo de no engañar a su prometida sobre las condiciones de su futuro común, si hay alguna vez un futuro: apenas, dice, se verán una hora al día. Más tarde, cuando, tras de la ruptura del 12 de julio de 1914 (su enjuiciamiento), reanude, en noviembre, su explicación con la joven, es esa verdad la que le propondrá con una autoridad y una austeridad nuevas:

> No podías ver el poder que el trabajo tiene sobre mí; lo viste, pero incompletamente, muy incompletamente... No fuiste sólo la mayor amiga, fuiste al mismo tiempo la mayor enemiga de mi trabajo, al menos consideradas las cosas desde el punto de vista del trabajo, y como éste te amaba en su centro más allá de todo límite, tuvo que defenderse contra ti con todas sus fuerzas para conservarse... Quieres que explique por qué me conduje así[5], y esta explicación consiste en esto: vi constantemente ante mí tu temor, tu repugnancia. Tenía el deber de velar por mi trabajo que, sólo él, me da derecho a vivir, y tu temor me mostraba o me hacía temer (con un temor mucho más insoportable) que hubiera allí para mi trabajo el mayor peligro... Es entonces cuando escribí la carta a la señorita Bloch... Ahora, puedes perfectamente dar la vuelta a todo y decir que no estabas menos amenazada en tu esencia que yo y que tu temor no estaba menos justificado que el mío. No creo que haya sido así. Yo te amé en tu ser real y es sólo cuando afectaba con hostilidad a mi trabajo cuando lo temía... No importa, no es completamente verdad. Tú estabas amenazada. Pero ¿no querías estarlo? ¿Nunca? ¿De ninguna manera?

5. En particular el día del juicio, en el que renunció a justificarse, y también cuando llegó a escribir a la señorita Bloch una carta en la que, aunque recientemente prometido, hablaba de su horror al matrimonio, carta que su corresponsal cometió la torpeza de mostrar a Felice, de forma que ésta tuvo la impresión de una penosa duplicidad, pues la verdad de la que había sido tantas veces advertida directamente por Kafka se inmovilizó en un poder de objetividad mortal (como siempre sucede), desde el momento en que otro se la comunicó.

(Interrogación por donde pasa el movimiento de la soberanía que fue también la parte —la menos visible, la menos contestable— de Kafka: del escritor en él.)

3. El conflicto entre la escritura y la vida, reducido a tal simplicidad, no puede ofrecer ningún principio seguro de explicación, incluso si explicar no es aquí más que el despliegue de afirmaciones que se requieren unas a otras para ponerse a prueba sin limitarse. Escribir, vivir: ¿cómo podría uno atenerse a este enfrentamiento de términos precisamente tan mal determinados? Escribir destruye la vida, preserva la vida, exige la vida, ignora la vida, y recíprocamente. Escribir no tiene, finalmente, ninguna relación con la vida, si no es por la inseguridad necesaria que la escritura recibe de la vida, como la vida la recibe de la escritura: una ausencia de relación tal que la escritura, por cuanto que se reúne en ella al dispersarse en ella, no concuerda nunca consigo misma, sino con la *otra que* no es ella, que la arruina, o peor, la perturba. De este «*otra que*» —lo otro que lo neutro— que pertenece al escribir, en la medida en que escribir pudiera pertenecerse, designar una pertenencia, Kafka hace el aprendizaje en el intento obstinado, interrumpido, jamás roto, nunca desmentido, de unirse a Felice, de unirse con ella (unir la disyunción). Sus relaciones con la joven se establecen en principio y principalmente al nivel de las palabras escritas, por consiguiente en el lugar que las palabras detentan y bajo la verdad ilusoria que necesariamente provocan. Cuando le dice (y antes de que se encuentren por vez primera en Berlín): «En ocasiones me parece que este trato por carta, que aspiro casi constantemente a superar para llegar a la realidad, es el único trato que responde a mi miseria (miseria que, naturalmente, no siento siempre como miseria), y que, de traspasar este límite que se me impone, iríamos a una desdicha común», no expresa todavía sino la aprehensión por un encuentro a todas luces aterrador, pero presiente también la contradicción a la que se expone: a través de las cartas —esa comunicación mixta que no es ni directa ni indirecta, ni de presencia ni de ausencia (él la designa como híbrida o bastarda, *Zwitter*)— él se muestra, pero a alguien que no lo ve (una noche, soñará que Felice es ciega), y si conquista de esa forma a la joven, es al modo de la no-posesión y también de la no-manifestación, es decir, de la no-verdad («Voy a Berlín sin otro objetivo que decir y mostrar, a ti a quien han ofuscado mis cartas, quién soy realmente»).

En cierta manera, al menos en el curso dramático del año 1913 que terminará, antes incluso de los esponsales oficiales, en una primera ruptura, su única apuesta es la verdad: la verdad sobre él o, más precisamente, la posibilidad de ser verídico. ¿Cómo evitar engañar a la joven?

¿Cómo convencerla de lo que es, tal como lo es a esa profundidad de la soledad a la que no llega más que en las noches de la escritura? ¿Cómo revelarse, de forma que se deje ver tal como él se busca por la invisibilidad, es decir, fuera de todo encubrimiento y descubrimiento?

> Mi carta de hoy te llegará rasgada, la había rasgado yendo hacia la estación con un movimiento de impotente cólera por no llegar a ser verídico y preciso cuando te escribo, de suerte que no llego ni siquiera al escribirte a sujetarte con firmeza ni a comunicarte el latido de mi corazón, no teniendo nada desde entonces que esperar de la escritura.

Y algún tiempo antes, de una forma más sorprendente:

> Naturalmente, no podría olvidarte cuando te escribo, puesto que no puedo olvidarte de ninguna manera, pero quisiera de alguna forma, de este vértigo de ensueño sin el que no puedo escribirte, no despertarme por la llamada de tu nombre.

Prácticamente, este movimiento se traduce así: decirlo todo (y no sólo a ella, sino al padre de la joven como instancia superior), lo cual significa: decir qué desgraciada la hará o, más exactamente, a qué imposibilidad de vida común la va a condenar, y eso sin contrapartida, a fin de que ella pueda aceptarlo y reconocerlo precisamente en tanto que imposible, de lo que se seguirá que ninguna de las respuestas que ella le dé podría satisfacerlo, pues si le dice, quizá por ligereza, por cariño, quizá también por una legítima preocupación por los matices: «te expresas sobre ti de una forma demasiado abrupta», o bien: «es quizá así como tú lo dices, pero no puedes saber si quizá las cosas cambiarán cuando estemos juntos», esta esperanza que ella reserva lo desespera: «¿Qué debo hacer? ¿Cómo hacerte creer lo increíble?».

> Hay impedimentos que más o menos conoces, pero que no tomas bastante en serio y que no tomarías incluso bastante seriamente, aunque los conocieras del todo. Nadie en torno de mí los toma bastante en serio o se los desatiende por amistad hacia mí... Cuando veo qué cambiada estás cuando estás junto a mí y qué indiferencia fatigada te embarga entonces, a ti, esa joven habitualmente segura de sí misma, de pensamiento rápido y altivo... De eso resulta que no puedo cargar con la responsabilidad, pues la veo demasiado grande; y tú tampoco, pues no la ves sino apenas.

Eso, por una parte. Pero, por otra, si, convencida o a la larga ofendida, ella se aleja, se vuelve reticente, formula dudas, escribe menos, entonces él se desespera aún más, pues tiene la impresión de que ella le desconoce precisamente en lo que le conoce, decidiéndose entonces

según ese conocimiento que él le da de sí mismo, en lugar de decidirse no a ciegas, ni tampoco sopesando las razones, sino con toda claridad bajo la atracción de lo imposible. Hay, dice, tres respuestas; no hay otras que ella pueda dar: «Es imposible, y por consiguiente no lo quiero». «Es imposible, y provisionalmente no lo quiero.» «Es imposible, y por consiguiente lo quiero.» Esta tercera respuesta, la única exacta (que podría, inspirada en Lutero, tomar esta forma: «No puedo de otra forma, a pesar de todo»), Kafka, él también por cansancio, estimará un día haberla recibido de la que entonces llama su «querida prometida», no sin añadir:

> Diré por última vez que tengo un miedo insensato a nuestro futuro y a la desdicha que puede desarrollarse, como consecuencia de mi naturaleza y de mis faltas, a partir de nuestra vida común y que debe en primer lugar afectarte, pues soy en el fondo un ser frío, egoísta e insensible, pese a toda debilidad que disimula todo eso pero no lo atenúa.

Allí donde habla lo imposible se introduce una relación de extrañeza (¿de trascendencia?) que no puede designarse así, a la que sería falaz atribuir ningún rasgo sublime (a la manera romántica), pero que, sin embargo, Kafka no acepta apreciar en términos de razón práctica. Cuando Felice, exasperada, y quizá con razón, le escriba: «El matrimonio nos llevaría a renunciar uno y otro a muchas cosas; no queremos pesar de qué lado se encontraría el peso más pesado; para los dos sería mucho», se siente íntimamente herido, precisamente porque ella reduce aquí lo imposible a una suma de posibles, pudiendo dar lugar a una especie de regateo contable. «Tienes razón, hay que hacer cuentas; a menos que eso sea, no injusto, sino privado de sentido... Ésa es, en definitiva, mi opinión.» Y finalmente vuelve siempre la exigencia de verdad: «Una vida común duradera es para mí imposible sin mentira, lo mismo que sería imposible sin verdad. La primera mirada que dirigiría a tus padres sería mentirosa»[6].

6. Sobre la relación con la «verdad», habría que citar la carta del 20 de septiembre de 1917 —la penúltima, creo—, ya parcialmente publicada en el *Diario:* «En el curso del combate, fuiste, durante cinco años, de palabra y en silencio y con mezcla de ambos, tenida al corriente, las más de las veces para tu tormento. Si preguntas si eso fue siempre conforme a la verdad, sólo puedo decir que con nadie como contigo me he mantenido más fuertemente alejado de mentiras conscientes. Hubo ciertas atenuaciones (*Verschleierungen*), muy pocas mentiras, suponiendo que pueda, en materia de mentiras, haber 'muy pocas'. Estoy lleno de mentiras. De otra forma, no podría conservar mi equilibrio. Mi barca es muy frágil». La continuación puede leerse en el *Diario*, con, para acabar y en forma de sentencia, esto: «En resumen, el tribunal de los hombres es el único que me importa y es a este tribunal el que, para colmo, quiero burlar de todas maneras sin engaño».

4. Antes de proseguir, quisiera citar dos o tres textos entre los más graves. Los cito como entre paréntesis, no porque sean episódicos, sino a causa de su gravedad. Dicen por qué (no es la única razón, es incluso una razón que Kafka no se ha expresado a sí mismo más que en momentos muy críticos), si cree perder a esta muchacha aparentemente tan poco cerca de él, tiene también la certeza de perderse. «En mis cartas, mi eterna preocupación es liberarte de mí y apenas tengo la probabilidad de llegar a ello, me vuelvo loco.» No es la locura de un enamorado dividido entre dos movimientos de pasión contrarios, es la locura misma de la que ella, Felice, y ella sola, porque forma su única y esencial ligazón humana, puede aún preservarlo, siendo todavía capaz, cuando no escribe y a veces cuando escribe, de mantenerle alejado de ese mundo monstruoso que lleva en su cabeza y con el que no se atreve a medirse más que en las noches de la escritura. «Surcar las noches en el desenfreno de la escritura, lo quiero. Y hundirme allí o volverme loco, también lo quiero, puesto que es su consecuencia desde hace tiempo presentida.» Pero enseguida la otra afirmación, el deseo de encontrar en ella, contra esta amenaza, un recurso, una protección, un futuro:

> Una angustia justificada me retiene de desear que vengas a Praga; pero está más justificada todavía y llega mucho más allá la angustia monstruosa que me hace temer morir, si no estamos pronto juntos. Pues si no estamos pronto juntos, mi amor por ti, que en mí no soporta ningún otro pensamiento, se dirigiría hacia una idea, hacia un espíritu, hacia algo completamente inaccesible, completamente y para siempre necesario y que sería en verdad capaz de arrancarme del mundo. Al escribirlo, tiemblo.

Lo cual me permitiría traducir así: tiemblo de escritura. Pero ¿qué escritura?

> No sabes, Felice, lo que es una cierta literatura en ciertas cabezas. Caza constantemente como los monos en la copa de los árboles, en lugar de andar por el suelo. Está perdida y no podría ser de otro modo. ¿Qué se debe hacer?

De ahí, de nuevo, no ya el deseo o la esperanza de estar protegido por Felice, sino el temor de estar con esta protección expuesto a una amenaza más grave y el temor peor a exponerle, ella también, a un peligro que no puede nombrar:

> Ahora, no te atormento más que en mis cartas, pero tan pronto como estemos juntos, me convertiré en un loco peligroso al que se debería quemar... Lo que me mantiene es de alguna forma un mandato del cielo,

> una angustia que no se podría calmar; todo lo que me parecía lo más importante, mi salud, mis débiles recursos, mi ser miserable, todo lo que ciertamente tiene una cierta justificación desaparece al lado de esta angustia, no es nada a su lado y no lo toma más que como un pretexto... Es, para ser completamente franco y para que reconozcas mi grado de sinrazón, *el temor de estar unido* al ser que más amo y precisamente con él... Tengo la impresión cierta de estar expuesto a hundirme con el matrimonio, con esa *ligazón*, con la disolución de esta nada que soy, y no yo solo, sino con mi mujer, y cuanto más la amo, tanto más rápido y más terrible será[7].

5. Cuando en Berlín por vez primera vea a aquella a quien no se había aproximado más que por el rodeo de las cartas, será como repelido de toda relación viva. Y, a su regreso, le escribirá:

> Mi verdadero temor —nada más grave podría ser dicho ni oído—: nunca podré poseerte. En el caso, más favorable, debería limitarme, a la manera de un perro locamente loco, a besar tu mano que me sería descuidadamente abandonada, lo que no será un signo de amor, sino de la desesperación que sentirías por el animal condenado al mutismo y al eterno alejamiento... En una palabra, quedaré para siempre excluido de ti, aunque llegases a inclinarte tan profundamente hacia mí que estarías en peligro.

El día siguiente, le confiará a Brod: «Ayer envié la gran confesión». Es, pues, una confesión. No le demos, sin embargo, un sentido demasiado simple, en contradicción con lo que sabemos de sus uniones pasajeras de las que hablan sus amigos. Cuando en 1916, en Marienbad, reconoció en Felice a un ser al que podía amar, mejor que a distancia, escribió de nuevo a Brod. De las reflexiones tan domeñadas que redacta entonces en honor de su amigo, destacaré tres rasgos.

7. Sobre la «literatura» y el peligro que representa, respondiendo a Felice que se consideraba, en todo, menos que él: «¿Sería 'en todo más que tú'? Juzgar un poco a los hombres e introducirme entre ellos por simpatía, entiendo de eso... No tengo memoria ni para las cosas aprendidas, ni leídas, ni vividas, ni oídas; es como si no tuviera experiencia de nada; de la mayoría de las cosas sé menos que el más pequeño escolar. No puedo pensar; en mi pensamiento, me tropiezo constantemente con límites; de entrada, aún puedo captar tal o cual punto aislado, pero un pensamiento coherente, capaz de desarrollo, me es imposible. No sé ni siquiera narrar realmente, y tampoco hablar... Lo único que poseo son ciertas fuerzas que se concentran con miras a la literatura a una profundidad que el estado normal no permite reconocer y a las que no me atrevo a confiarme en mis actuales relaciones profesionales y físicas, pues frente a los requerimientos interiores de esas fuerzas, no hay menos advertencias interiores. Si se me permitiese confiarme a ellas, me llevarían de una vez, verdaderamente lo creo, fuera de toda esta desolación interior» (¿debe precisarse?, fuera de la vida).

> No la conocía en absoluto [hasta esos últimos días en que estableció con ella relaciones de intimidad[8]]; lo que me incomodaba [me impedía], con, de todas maneras, otros escrúpulos, era, y de forma esencial, el miedo a tener que tomar por real a la que escribía las cartas.

Aquí, pues, y de forma muy precisa, se expresa el retroceso ante la realidad de la presencia, no como tal, sino a causa de la relación de escritura (la no-presencia de escritura), esto es, la negativa al paso de una a otra, la imposibilidad de ese paso. Segunda indicación:

> Cuando [en el momento de la ceremonia oficial de los esponsales] ella atravesó el salón y vino a mi encuentro para recibir el beso de los esponsales, un horrible estremecimiento me recorrió; el viaje para los esponsales con mis padres no dejó de ser para mí y a cada paso una tortura.

De lo cual hay que retener, no obstante, que lo que le es penoso hasta el horror no es el contacto de un rostro femenino, sino más bien, para él, la proximidad de la conyugalidad, la mentira de sus obligaciones institucionales y también seguramente todo lo que la palabra matrimonio evoca en él, y ante todo la intimidad conyugal, que, en sus padres, le inspiró siempre asco, porque le recordaba que había nacido de ahí y tenía siempre aún que nacer en la dependencia de esas «cosas repugnantes»[9]. Es la idea misma del matrimonio, dicho de otro modo la ley, a la vez solemne, soberana, pero soberanamente impura (y soberana porque impura), la que, en tanto que Felice atraviesa el gran espacio del salón para dirigirse hacia él, espacio infinito no franqueable, se yergue y le impone su sanción que es como por adelantado un castigo[10]. Finalmente, y éste es el tercer rasgo, el más fuerte quizá, le dice a Brod, evocando su nueva familiaridad con Felice:

> Ahora, he visto la intimidad confiada en la mirada de una mujer, y no he podido cerrarme a ella. Desgarramiento por el que se hallan traídas a la luz [*aufgerissen*, me son arrancadas] muchas cosas que quisiera conservar para siempre (no se trata de nada en particular, sino de un conjunto) y, por este desgarrón [*Riss*], surgirá también, lo sé, la desdicha suficiente como, para que toda una vida humana no pueda ser suficiente para ello; pero esa desdicha no la he reclamado, me ha sido impuesta.

8. Sobre estas relaciones nuevas hay en el *Diario* una nota, muy breve, que Max Brod no se había juzgado autorizado a publicar, pero que Wagenbach leyó en el manuscrito.

9. Remito a la carta (sobre sus relaciones con su familia) de la que un extracto importante está publicado en el *Diario* (18 de octubre de 1916).

10. Según las convenciones —¡las convenciones!—, es, evidentemente, Kafka el que, atravesando el gran espacio, habría debido ir al encuentro de su prometida, pero Kafka está «maniatado como un criminal; si me hubieran puesto en una esquina, con cadenas auténticas..., no habría sido peor» (*Diario*, junio de 1914).

Creo importante este pasaje. Expresa no sólo el sentido de lo que sucedió en Marienbad en 1916[11] (eso finalmente nada cambiará en la dificultad de sus relaciones, lo que confirma que esta dificultad tenía además otro origen), sino quizá el sentido de toda la historia con la muchacha, historia cuyo carácter decisivo Kafka, aparte incluso de sus sentimientos, no desconoció nunca, pues supo que contribuyó a cambiarle casi radicalmente, en el sentido de que le reveló a sus propios ojos y constituyó un aviso que tuvo el deber de no olvidar nunca. Por ella, en efecto, se sometió a la prueba del «desgarrón»; el círculo en que había creído poder conservarse puro, tanto por la violencia del aislamiento como por la presión de escribir —puro quiere decir: sin mentira, lo que no quiere decir: verdadero (eso no lo pensó nunca, sino más bien fuera de la mentira, como fuera de la verdad)— se rompió y con una ruptura que no tuvo lugar en ese momento o a causa de tales peripecias, sino que se reveló haber sucedido siempre, como previamente, antes de todo lugar y antes de todo acontecimiento. Revelación que a su vez no se producía en un momento determinado, ni progresivamente, como tampoco fue empírica o interiormente experimentada, sino implicada, ejercida en su trabajo y en sus relaciones con el trabajo.

6. Ése fue el gran «aviso». Las cartas a Felice no hacen más que confirmarlo, a mi juicio, de dos maneras.

*A*) Durante toda su juventud de escritor, juventud que finalizó (son precisas muchas referencias, por indecisas y engañosas que sean) con el «fracaso» de su novela juvenil (*América*), confió en la escritura, una confianza atormentada, las más de las veces desdichada, pero siempre nuevamente intacta; tuvo el pensamiento de que escribir —si alguna vez pudiera escribir— le salvaría, entendida esta palabra no en un sentido positivo, sino negativamente, es decir, diferiría o retardaría la sentencia, le daría una posibilidad y, ¿quién sabe?, abriría una salida: ¿quién sabe?, ¿quién sabe? Vivir en la cueva, escribir en ella sin fin y sin otro fin que escribir, ser el habitante de la cueva y, por consiguiente, no habitar (vivir, morir) en ninguna parte más que en el exterior de la escritura

11. Sobre la estancia en Marienbad, Kafka escribe asimismo en su *Diario*, el 29 de enero de 1922, cuando se horroriza con el pensamiento de que Milena podría venir: «Queda por resolver este único enigma: por qué durante quince días he sido feliz en Marienbad, y por qué, consiguientemente, podría quizá serlo nuevamente aquí con Milena, aun después de la más dolorosa ruptura e invasión de fronteras. Pero sería mucho más difícil que en Marienbad, la ideología es más firme, las experiencias son más vastas. Lo que entonces era un vínculo de separación, es ahora un muro o una montaña o, más exactamente: un sepulcro».

(pero, en este instante, para Kafka, ese exterior es aún un interior, una intimidad, un «calor», como él escribe en esta frase tan reveladora: «No se me puede arrojar fuera de la escritura, puesto que ya he pensado a veces estar instalado en su centro, en su mejor calor»).

> Ah, si pudiera escribir. Ese deseo me consume. Si, ante todo, tuviera bastante libertad y salud para ello. Creo que no has comprendido que escribir es mi única posibilidad de existencia. Esto no es sorprendente, me expreso tan mal, no comienzo a despertarme más que en el espacio de mis figuras interiores...

De lo que hay que concluir que, en ese espacio, conserva la esperanza de poder alcanzar un cierto despertar. Ahora bien, poco a poco y siempre de repente, sin renunciar nunca a la exigencia de escribir, le será preciso renunciar a la esperanza que parecía contener esa exigencia: no sólo la escritura es esencialmente incierta, sino que escribir no es ya mantenerse intacto en la pureza del círculo cerrado, es atraer a lo alto las potencias oscuras, entregarse a su extrañeza perversa y quizá unirse a lo que destruye. No digo que le fuera preciso el fracaso interminable de su historia con Felice (le fue preciso mucho más, mucho menos también) para llegar a esa claridad, por lo demás siempre oculta, sobre su futuro de escritor, pero los dos movimientos se denotan uno a otro, no porque estén directamente unidos, sino porque repiten, a diferentes niveles, la condición de ausencia —de alteridad— (la ruptura, pero, en la ruptura, la imposibilidad de romper) que precede y arruina y sostiene toda posibilidad de relación, aunque fuera la relación misma comprometida en el movimiento, sustraída a toda afirmación de presencia, que es el movimiento de escribir.

*B*) Apenas ha comenzado a cartearse con Felice, le hace esta confidencia esencial:

> Uno de mis sufrimientos es que, de lo que se ha reunido en mí según un orden previo, no puedo escribir nada más tarde en el flujo de un solo movimiento continuo. Mi memoria es ciertamente mala, pero la mejor memoria no podría ayudarme a escribir exactamente, aunque fuera una parte de lo que ha sido premeditado [pensado previamente] y sencillamente señalado, pues en el interior de cada frase hay transiciones que antes de la escritura deben permanecer suspendidas [estar en suspenso].

En verdad, si se confía así a la que aún no llama Felice, es que seis días antes ha hecho el experimento victorioso de una escritura ininterrumpida, habiendo acabado *El veredicto* en ocho horas de un tirón, de un solo tirón nocturno, experiencia para él decisiva, que le dio la

certeza de un contacto posible con el inabordable espacio, y anotó en su *Diario* inmediatamente: «Mi certeza está confirmada, *no es sino así* como se puede escribir, con tal ilación de coherencia, con tal perfecta apertura de cuerpo y de alma». Búsqueda de una continuidad absoluta, lo ininterrumpido en todos los sentidos: ¿cómo mantener el exterior de la escritura, esa falta en que nada falta sino su falta, de otra forma que por una perpetuidad sin disidencia, una transparencia en cierto modo compacta o una compacidad, en cuanto tal, transparente, dada en el tiempo tanto como fuera del tiempo, dada de una sola vez como repetición infinita?

> Para escribir necesito aislamiento, no como un «ermitaño», sino como un muerto. Escribir, en este sentido, es como un sueño más profundo, en consecuencia, una muerte, y lo mismo que no se sacará a un muerto de su tumba, no se podrá por la noche retirarme de mi mesa. Eso no tiene de forma inmediata nada que ver con las relaciones que mantengo con los hombres, pero no es sino de esta manera rigurosa, continua y sistemática como puedo escribir y, en consecuencia, también vivir.

Ahora bien, del rasgo de un movimiento así —lo interminable según todas las dimensiones—, moviemiento del que en un principio le pareció que sólo su manera de vivir (el trabajo de la oficina) le mantenía alejado, pero con el que le fue necesario ciertamente reconocer que esta separación estaba en relación de «esencia», siempre diferido por ser continuo y, mediante esa continuidad, unido a la diferencia, de ese rayo Kafka no se persuadió sino lentamente y tuvo siempre que persuadirse de que no lo tendría nunca más que como carencia (ruptura o falta) y que es a partir de ese movimiento en cuanto carencia como podría también —quizá— serle dado el escribir: entonces, no ya lo ininterrumpido en su devenir, sino devenir de interrupción. Ése fue su eterno combate. Todas sus obras inacabadas, y, antes que ninguna, la primera novela, cuyo inacabamiento fue como su condena de escritor y, por consiguiente, también su condena de hombre vivo, incapaz de vivir con Felice[12], le pusieron de alguna forma bajo los ojos su propia realización, esa manera nueva de realizarse en y por la interrupción (bajo la atracción de lo fragmentario), pero, no pudiendo estar sino *ciego* a lo que se leía allí, no pudiendo alcanzarlo más que por una exigencia con la que se tropezaba para destruirse en ella y no para confirmarse en ella, tuvo que aceptar (y

12. Recuerdo que abandonó *América* una noche, y sin ánimo de reanudarla (salvo para escribir en octubre de 1914 su último capítulo y quizá, en la misma fecha, el episodio de Brunelda), cuando, habiendo releído las 400 páginas ya escritas, no pudo recuperar la *verdad de conjunto*.

siempre le ocurre así al escritor sin complacencia) verse quitar el poder de leerse, ignorando que los libros que creía no haber escrito, y que destinó desde entonces a una destrucción definitiva, habían recibido ese don de estar casi liberados de ellos mismos y, olvidando toda idea de obra maestra y toda idea de obra, identificarse con *la ausencia de libro*, ofrecida así, de repente, por un instante a nuestra propia impotencia de lectura, *ausencia de libro* pronto, a su vez, privada de sí misma, invertida y finalmente —reconvertida en obra—, restablecida en la inquebrantable seguridad de nuestra admiración y de nuestros juicios culturales.

7. Kafka —la correspondencia lo confirma— no hizo nada (salvo en ciertos momentos en que las fuerzas le fallaron) para romper, por una iniciativa deliberada, con Felice: contrariamente a ciertas afirmaciones biográficas, cuando es enjuiciado en Berlín en el *Askanischer Hof*, frente al tribunal constituido por su prometida, la hermana de su prometida (Erna), la amiga de su prometida (Grete Bloch) y su único aliado y amigo, Ernst Weiss (pero hostil a Felice y a este matrimonio), él no tiene de ningún modo la intención de acabar con una historia por la que se ve condenado, cualquiera que sea la salida. Antes de partir para Berlín, escribe a su hermana Ottla:

> Te escribiré, naturalmente, desde Berlín; por el momento no se puede decir nada seguro sobre la cosa ni sobre mí mismo. Escribo de forma diferente a como hablo, hablo de forma diferente a como pienso, pienso de forma diferente a como debería pensar, y así sucesivamente hasta lo más profundo de la oscuridad.

Nada puede interrumpirse, nada puede romperse[13]. La misma en-

13. Para convencerme de ello más plenamente, desearía establecer una cronología de las rupturas, por lo menos en el transcurso de los dos primeros años. Comienzan casi con la correspondencia que se inicia (repito) el 20 de septiembre de 1912. A mediados de noviembre, la muchacha había observado, sin malicia, que no siempre le comprendía, o que en algunos rasgos le resultaba un extraño; y Kafka le escribió: «Acabemos esto de una vez, si tenemos apego a nuestra vida». Sintiéndose desamparada, la desdichada Felice se dirigió entonces a Brod, quien le respondió: «Le ruego sea usted condescendiente con Franz en todo lo que pueda, teniendo en cuenta su sensibilidad enfermiza; obedece a la disposición (*Stimmung*) del instante. Es un ser que desea lo absoluto en todo... Nunca acepta un compromiso». El 20 de noviembre, Kafka vuelve a escribir: «Pero no tengo noticias suyas. Por tanto, he de repetir abiertamente el adiós que tú me has dicho en silencio». Luego, las relaciones siguieron su apasionado curso.

A comienzos de enero de 1913 se inició en Kafka el cambio que ya no es de circunstancias o de humores, sino que no dejará de agravarse, sin por lo demás atenuar las relaciones, más bien profundizándolas. El 23 de marzo, encuentro en Berlín. Después de lo cual la carta de confesión: «Mi verdadero temor: nunca podré poseerte...», lo que para

fermedad (que sobrevino apenas un mes después de sus segundos esponsales, ya que los esponsales oficiales no duraron más que algunas semanas), a la que dio el sentido demasiado claro de un síntoma espiritual,

él no significa en modo alguno que se aleja de su amiga, pero ésta parece tomarlo de otra forma: espacia las cartas, aprovecha un viaje a Fráncfort para interrumpirlas, con una desenvoltura que casi vuelve loco a Kafka. El 11 de mayo, nuevo encuentro en Berlín, durante las vacaciones de Pentecostés. Este encuentro le infunde un poco de esperanza, la esperanza de que al menos un día «podrá discutir a fondo con ella (sobre su futuro) un cierto número de cosas espantosas y así llegar poco a poco al aire libre». Sin embargo, añade: «Cuando en Berlín hacía mi maleta, tenía en la cabeza un texto completamente diferente: 'Sin ella no puedo vivir, y ni siquiera con ella'». Viene el tormento de la verdad y, al mismo tiempo, en una carta empezada el 10 de junio, interrumpida, después acabada resueltamente el 16: «¿Quieres reflexionar para saber si quieres convertirte en mi mujer?, ¿lo quieres?». De lo cual se sigue una discusión que finalizará el 1 de julio (1913) con estas palabras: «¿Quieres pues, a pesar de todo, tomar la cruz sobre ti, Felice?, ¿intentar lo imposible?». Entonces acontecerá la primera ruptura grave. Los dos prometidos —prometidos por sentimiento íntimo, no oficialmente— no se reúnen para pasar juntos sus vacaciones. Felice reside entonces alegremente en Westerland. («Lo que te espera, no es la vida de esos afortunados tal como los que ves en Westerland, no una alegre charla cogidos del brazo, sino una vida claustral al lado de un ser malhumorado, triste, silencioso, descontento, susceptible, unido a la literatura por invisibles cadenas...»). Kafka se va a Viena so pretexto de un congreso, después a Italia, desde donde escribe que va a dejar de escribirle: «No puedo ir ya más adelante, estoy como trabado por grilletes. Debemos separarnos» (16 de septiembre de 1913). Permanece algún tiempo en Riva, uniéndose con la jovencísima G. W., la «suiza».

De regreso a Praga, recibirá la visita de Grete Bloch, enviada por Felice para intentar aclarar malentendidos. La correspondencia está lejos de reanudarse con el mismo ímpetu. El 8 de noviembre, regresa a Berlín para una entrevista, donde, en efecto, no hace más que entreverla, al ocultarse F., por intención o descuido, no se sabe. A principios de marzo de 1914, siempre en Berlín, una explicación lo deja completamente desanimado y constata que Felice le soporta con dificultad. Entre tanto, la correspondencia con la señorita Bloch continúa cada vez más cordial: «Usted es para mí demasiado importante... Su cartita me ha alegrado más que todo lo que recibí de Berlín... Querida señorita Grete, tengo ardientes deseos de verla y como una nostalgia manifiesta... ¿Quién, en Berlín, por el amor del cielo, tiene otros deseos referentes a su cabeza que no sean acariciarla?». Y cuando Felice le dice: «Pareces tener mucho afecto por Grete», no se defiende. Sin embargo, el 12 y 13 de mayo sucedió el encuentro en el curso del cual se decidieron los esponsales oficiales. (La ceremonia de gala, con participaciones, besos y felicitaciones, se celebró el 1 de junio.) Kafka comenta para Grete el acontecimiento: «Lo de Berlín no ha estado ni bien ni mal, pero en todo caso tal como le es necesario a mi sentimiento indudable». Y para Felice: «En espíritu, estoy unido a ti de una forma tan indisoluble que ninguna bendición de rabino podría modificarlo». Pero Kafka sigue escribiendo a Grete, haciéndole saber de su desencanto, hasta de su repulsión: «A veces —usted es la única en saberlo de momento— no sé cómo puedo asumir una responsabilidad como ésa, ni cómo estoy a punto de casarme». Es una de estas cartas la que Grete (¿con qué intención?) comunicará a Felice, como se supo el 3 de julio de 1914, cuando él escribió a la señorita Bloch, rompiendo de ese modo, o poco más o menos, con ella: «Usted no hubiera debido citar ninguna carta... Pues bien, la he convencido y comienza usted a ver en mí, no el prometido de Felice, sino el peligro de Felice». Hay también penosas discusiones sobre las condiciones materiales de su futuro, ya

podía no decir nada: todo dependía aún de la joven («No me preguntes por qué trazo una raya. No me humilles así. Una palabra como ésa, y estoy de nuevo a tus pies»). La tuberculosis no es más que un arma en el combate, un arma ni más ni menos eficaz que todas las «innumerables» que ha utilizado hasta aquí y que enumera en la penúltima carta de la correspondencia, resumiendo todas las peripecias de estos cinco años: los nombres por los que las designa, no sin una cierta ironía, mencionan «la incapacidad física», «el trabajo», «la avaricia», designaciones que tienden todas hacia lo que no se designa, incluso cuando añade:

> Por lo demás, te confío un secreto en el que de momento no creo (aunque podría convencerme de él la oscuridad que cae en torno de mí en tanto que trato de trabajar y pensar), pero que debe ser verdad: nunca más estaré bien. Precisamente porque no es ya la tuberculosis que se extiende sobre una *chaise longue* y que se cuida, sino un arma cuya necesidad exterior subsistirá tanto tiempo como me quede de vida. Y las dos no pueden seguir viviendo a la vez.

Sin embargo, también dijo: lo más verosímil sería: *combate eterno*; esto es, imposibilidad de acabar. Cuando, un año más tarde, conozca en la pensión Stüdl, en Schelesen, a Julie Wohryzeck, con quien la temporada siguiente se une en condiciones de extremo desamparo físico y moral, por nuevos esponsales pronto rotos; cuando, casi por la misma fecha, abandonándose a la pasión de Milena y a su pasión por ella, quisiera inducir a la joven a deshacer su matrimonio ante la perspectiva de una unión muy insegura; cuando, finalmente, con Dora Diamant solicite del cielo mismo, por intervención de un rabino muy reverenciado (Gerer Rebbe, amigo del padre de la joven), la autorización de un matri-

que Felice deseaba un apartamento a su conveniencia y confortablemente amueblado (el apartamento, por lo demás, se alquilará), lo mismo que no deseaba renunciar a una vida social normal. Finalmente, Kafka es enjuiciado en el Askanischer Hof el 12 de julio de 1914, y la ruptura oficial de los esponsales acontece con gran espanto de las dos familias extrañadas.

Detengo aquí la pequeña historia de las rupturas. La correspondencia se restablece en noviembre de 1914, de nuevo por mediación de Grete Bloch (en el *Diario*, el 15 de octubre: «Hoy, jueves..., carta de la señorita Bloch, no sé qué hacer, sé que es muy seguro que seguiré solo..., no sé tampoco si amo a F. [pienso en la repugnancia que experimenté al verla bailar...], a pesar de todo, vuelve la infinita tentación....»), pero nunca en ningún momento el intercambio de cartas volverá a encontrar el curso de los primeros tiempos. Kafka ha cambiado y está cambiado: después del 29 de julio (quince días, por consiguiente, después de su condena), ha empezado *El proceso*, escribiendo cada atardecer, cada noche, durante tres meses. En enero de 1915 volverá a ver a Felice en Bodenbach, sin reconciliación interior verdadera. Será precisa la feliz reunión de Marienbad en julio de 1916 para que de nuevo se trate de esponsales y, con los esponsales, también de nuevas rupturas.

monio y reciba, con un movimiento de cabeza de absoluta denegación, una negativa silenciosa, respuesta última y en cierto modo consagrada (de ese modo, a pesar de todo, una respuesta que indicaba, aunque fuera negativamente, bajo la forma de una recusación, una especie de reconocimiento de lo alto), es siempre a la misma ruptura a la que se expone, experimentándola cada vez, al límite, como la imposibilidad de romper o, más profundamente, como la exigencia de exclusión, que, habiendo sido siempre antes pronunciada, tiene siempre necesidad de ser de nuevo solicitada, repetida y, por la repetición, borrada, a fin de, al perpetuarse, reproducirse en la impotencia infinita, y siempre nueva, de su carencia. ¿Es, pues, el mundo o la vida con los que quisiera entonces reconciliarse con esas tentativas de matrimonio cuyo carácter real él hace todo lo posible por agotar por adelantado? Es más bien con la ley con la que prosigue el juego trágico (provocación e interrogación), la ley cuya obstinación —afable, es decir, intratable— espera se pronuncie, no autorizándole ni siquiera castigándole, sino designándose como inasignable, de tal manera que él pueda presentir por qué escribir —ese movimiento del que ha esperado una especie de salvación— desde siempre y como para siempre le ha puesto *fuera* de la ley o, más exactamente, le ha llevado a ocupar ese espacio del *exterior*, exterioridad radical (*aórgica*), a propósito de la cual no puede saber —salvo escribiendo y escribiendo hasta la no-escritura— si, al ser exterior a la ley, indica su límite o se indica ella misma en ese límite o incluso, provocación de las provocaciones, se denuncia como perturbando o superando toda ley. Sigue siendo sorprendente que, antes incluso de que el matrimonio con Dora Diamant sea recusado por el más alto consejo, Kafka haga caso omiso y, en oposición a las conveniencias sociales, acuerde con la adolescente una especie de vida común. Dora tiene diecinueve años; él, cuarenta: casi su hija o su hermana jovencísima (precisamente, nunca ha ocultado su preferencia por la joven Ottla, de la que se le ocurrió decir, con toda inocencia de lenguaje, que era su hermana, su madre y su esposa). Como siempre, la transgresión —la decisión de fallar en lo que no podría existir— precede a la promulgación de la prohibición, haciéndola entonces posible, como si el límite no debiera ser traspasado más que en tanto que es imposible de traspasar y se revela entonces como intraspasable por el mismo traspaso. El «No» del rabino precede en poco a la muerte. ¿Por fin se le permitía a Kafka romper? ¿Por fin podía, liberado, escribir, es decir, morir? Por fin. Pero la eternidad comenzaba ya: el infierno póstumo, la gloria sarcástica, la exégesis admirativa y pretenciosa, la gran encerrona de la cultura y, aquí incluso, una vez más, esa última palabra que no se propone más que para simular y disimular la espera de lo absolutamente último.

podía no decir nada: todo dependía aún de la joven («No me preguntes por qué trazo una raya. No me humilles así. Una palabra como ésa, y estoy de nuevo a tus pies»). La tuberculosis no es más que un arma en el combate, un arma ni más ni menos eficaz que todas las «innumerables» que ha utilizado hasta aquí y que enumera en la penúltima carta de la correspondencia, resumiendo todas las peripecias de estos cinco años: los nombres por los que las designa, no sin una cierta ironía, mencionan «la incapacidad física», «el trabajo», «la avaricia», designaciones que tienden todas hacia lo que no se designa, incluso cuando añade:

> Por lo demás, te confío un secreto en el que de momento no creo (aunque podría convencerme de él la oscuridad que cae en torno de mí en tanto que trato de trabajar y pensar), pero que debe ser verdad: nunca más estaré bien. Precisamente porque no es ya la tuberculosis que se extiende sobre una *chaise longue* y que se cuida, sino un arma cuya necesidad exterior subsistirá tanto tiempo como me quede de vida. Y las dos no pueden seguir viviendo a la vez.

Sin embargo, también dijo: lo más verosímil sería: *combate eterno*; esto es, imposibilidad de acabar. Cuando, un año más tarde, conozca en la pensión Stüdl, en Schelesen, a Julie Wohryzeck, con quien la temporada siguiente se une en condiciones de extremo desamparo físico y moral, por nuevos esponsales pronto rotos; cuando, casi por la misma fecha, abandonándose a la pasión de Milena y a su pasión por ella, quisiera inducir a la joven a deshacer su matrimonio ante la perspectiva de una unión muy insegura; cuando, finalmente, con Dora Diamant solicite del cielo mismo, por intervención de un rabino muy reverenciado (Gerer Rebbe, amigo del padre de la joven), la autorización de un matri-

que Felice deseaba un apartamento a su conveniencia y confortablemente amueblado (el apartamento, por lo demás, se alquilará), lo mismo que no deseaba renunciar a una vida social normal. Finalmente, Kafka es enjuiciado en el Askanischer Hof el 12 de julio de 1914, y la ruptura oficial de los esponsales acontece con gran espanto de las dos familias extrañadas.

Detengo aquí la pequeña historia de las rupturas. La correspondencia se restablece en noviembre de 1914, de nuevo por mediación de Grete Bloch (en el *Diario*, el 15 de octubre: «Hoy, jueves..., carta de la señorita Bloch, no sé qué hacer, sé que es muy seguro que seguiré solo..., no sé tampoco si amo a F. [pienso en la repugnancia que experimenté al verla bailar...], a pesar de todo, vuelve la infinita tentación....»), pero nunca en ningún momento el intercambio de cartas volverá a encontrar el curso de los primeros tiempos. Kafka ha cambiado y está cambiado: después del 29 de julio (quince días, por consiguiente, después de su condena), ha empezado *El proceso*, escribiendo cada atardecer, cada noche, durante tres meses. En enero de 1915 volverá a ver a Felice en Bodenbach, sin reconciliación interior verdadera. Será precisa la feliz reunión de Marienbad en julio de 1916 para que de nuevo se trate de esponsales y, con los esponsales, también de nuevas rupturas.

monio y reciba, con un movimiento de cabeza de absoluta denegación, una negativa silenciosa, respuesta última y en cierto modo consagrada (de ese modo, a pesar de todo, una respuesta que indicaba, aunque fuera negativamente, bajo la forma de una recusación, una especie de reconocimiento de lo alto), es siempre a la misma ruptura a la que se expone, experimentándola cada vez, al límite, como la imposibilidad de romper o, más profundamente, como la exigencia de exclusión, que, habiendo sido siempre antes pronunciada, tiene siempre necesidad de ser de nuevo solicitada, repetida y, por la repetición, borrada, a fin de, al perpetuarse, reproducirse en la impotencia infinita, y siempre nueva, de su carencia. ¿Es, pues, el mundo o la vida con los que quisiera entonces reconciliarse con esas tentativas de matrimonio cuyo carácter real él hace todo lo posible por agotar por adelantado? Es más bien con la ley con la que prosigue el juego trágico (provocación e interrogación), la ley cuya obstinación —afable, es decir, intratable— espera se pronuncie, no autorizándole ni siquiera castigándole, sino designándose como inasignable, de tal manera que él pueda presentir por qué escribir —ese movimiento del que ha esperado una especie de salvación— desde siempre y como para siempre le ha puesto *fuera* de la ley o, más exactamente, le ha llevado a ocupar ese espacio del *exterior*, exterioridad radical (*aórgica*), a propósito de la cual no puede saber —salvo escribiendo y escribiendo hasta la no-escritura— si, al ser exterior a la ley, indica su límite o se indica ella misma en ese límite o incluso, provocación de las provocaciones, se denuncia como perturbando o superando toda ley. Sigue siendo sorprendente que, antes incluso de que el matrimonio con Dora Diamant sea recusado por el más alto consejo, Kafka haga caso omiso y, en oposición a las conveniencias sociales, acuerde con la adolescente una especie de vida común. Dora tiene diecinueve años; él, cuarenta: casi su hija o su hermana jovencísima (precisamente, nunca ha ocultado su preferencia por la joven Ottla, de la que se le ocurrió decir, con toda inocencia de lenguaje, que era su hermana, su madre y su esposa). Como siempre, la transgresión —la decisión de fallar en lo que no podría existir— precede a la promulgación de la prohibición, haciéndola entonces posible, como si el límite no debiera ser traspasado más que en tanto que es imposible de traspasar y se revela entonces como intraspasable por el mismo traspaso. El «No» del rabino precede en poco a la muerte. ¿Por fin se le permitía a Kafka romper? ¿Por fin podía, liberado, escribir, es decir, morir? Por fin. Pero la eternidad comenzaba ya: el infierno póstumo, la gloria sarcástica, la exégesis admirativa y pretenciosa, la gran encerrona de la cultura y, aquí incluso, una vez más, esa última palabra que no se propone más que para simular y disimular la espera de lo absolutamente último.

## XXIX

## LA AMISTAD

*¿Cómo aceptar hablar de este amigo? Ni para alabanza ni en interés de alguna verdad. Los rasgos de su carácter, las formas de su existencia, los episodios de su vida, incluso de acuerdo con la búsqueda de la que se sintió responsable hasta la irresponsabilidad, no pertenecen a nadie. No hay testigos. Los más cercanos no dicen más que lo que les fue cercano, no lo lejano que se afirmó en esa proximidad, y lo lejano cesa en el momento en que cesa la presencia. En vano pretendemos mantener, con nuestras palabras, con nuestros escritos, lo que se ausenta; en vano le ofrecemos el señuelo de nuestros recuerdos y una cierta figura nueva, la dicha de permanecer en la luz, la vida prolongada con una apariencia verídica. No pretendemos más que llenar un vacío, no soportamos el dolor: la afirmación de ese vacío. ¿Quién consentiría en aceptar su insignificancia, tan desmesurada que no tenemos memoria capaz de contenerla y necesitaríamos deslizarnos en el olvido para llevarla, el tiempo de ese deslizamiento, hasta el enigma que representa? Todo lo que decimos no tiende sino a ocultar la única afirmación: que todo debe desaparecer y que no podemos permanecer fieles más que velando por este movimiento que desaparece, al que algo entre nosotros, algo que rechaza todo recuerdo, pertenece desde ahora.*

*Sé que están los libros. Los libros permanecen provisionalmente, aun cuando su lectura debe abrirnos a la necesidad de esa desaparición en la que se retiran. Los mismos libros remiten a una existencia. Esta existencia, porque ya no es una presencia, empieza a desplegarse en la historia, y la peor de las historias, la historia literaria. Ésta, investigadora, minuciosa, en busca de documentos, se apodera de una voluntad difunta*

*y transforma en conocimientos su propia aprehensión de lo que le ha tocado en herencia. Es el momento de las obras completas. Se quiere publicarlo «todo», se quiere decirlo «todo»; como si no hubiera ya más que una prisa: decirlo todo; como si el «todo está dicho» debiera por fin permitirnos detener una palabra muerta: detener el silencio lamentable que viene de ella y retener firmemente en un horizonte bien circunscrito lo que la equívoca espera póstuma mezcla aún ilusoriamente con nuestras palabras de vivos. Durante tanto tiempo como exista el que nos es próximo y, con él, el pensamiento en que se afirma, su pensamiento se abre a nosotros, pero preservado por esa relación misma, y lo que lo preserva no es sólo la movilidad de la vida (sería poco), es lo que en ella introduce de imprevisible la extrañeza del fin. Y este movimiento imprevisible y siempre oculto en su inminencia infinita —el de morir quizá— no viene de que el término no puede estar dado por adelantado, sino de que no constituye nunca un acontecimiento que sucede, incluso cuando ocurre, nunca una realidad capaz de ser captada: inaprehensible y manteniendo hasta el final en lo inaprehensible a aquel que le está destinado. Es ese imprevisible el que habla cuando él habla, eso lo que oculta y reserva su pensamiento en vida, lo separa y lo libera de toda confiscación, tanto la de fuera como la de dentro.*

*Sé también que, en sus libros, Georges Bataille parece hablar de sí mismo, con una libertad sin coacción que debería dejarnos libres de toda discreción, pero que no nos da derecho a ponernos en su lugar, ni a tomar la palabra en su ausencia. Y ¿es seguro que habla de sí? Ese «Yo» cuya presencia parece aún manifestar su búsqueda en el momento en que aquélla se expresa, ¿hacía quién nos dirige? Evidentemente, hacia un yo muy diferente del ego que los que lo han conocido en la particularidad feliz y desdichada de la vida desearían evocar, a la luz de un recuerdo. Todo lleva a pensar que esta presencia sin nadie que está en entredicho en un movimiento así, introduce una relación enigmática en la existencia de quien pudo decidir hablar de ella, pero no reivindicarla como suya, aún menos hacer de ella un acontecimiento de su biografía (más bien una laguna en la que ésta desaparecería). Y cuando nos hacemos la pregunta: «¿Quién fue el sujeto de esta experiencia?», esta pregunta da quizá ya respuesta, si es bajo esta forma interrogante como se afirmó en el mismo que la planteó, sustituyendo al «Yo» cerrado y único por la apertura de un «¿Quién?» sin respuesta; no que eso signifique que le haya bastado con preguntarse: «¿Qué es ese yo que soy yo?», sino, mucho más radicalmente, recuperarse sin descanso, no ya como «Yo», sino como un «¿Quién?», el ser desconocido y deslizante de un «¿Quién?» identificado.*

*Debemos renunciar a conocer a aquellos a quienes algo esencial nos une; quiero decir, debemos aceptarlos en la relación con lo desconocido en que nos aceptan, a nosotros también, en nuestro alejamiento. La amistad, esa relación sin dependencia, sin episodio y donde, no obstante, cabe toda la sencillez de la vida, pasa por el reconocimiento de la extrañeza común que no nos permite hablar de nuestros amigos, sino sólo hablarles, no hacer de ellos un tema de conversación (o de artículos), sino el movimiento del acuerdo del que, hablándonos, reservan, incluso en la mayor familiaridad, la distancia infinita, esa separación fundamental a partir de la cual lo que separa se convierte en relación. Aquí, la discreción no consiste en la sencilla negativa a tener en cuenta confidencias (qué burdo sería, soñar siquiera con ello), sino que es el intervalo, el puro intervalo que, de mí a ese otro que es un amigo, mide todo la que hay entre nosotros, la interrupción de ser que no me autoriza nunca a disponer de él, ni de mi saber sobre él (aunque fuera para alabarle) y que, lejos de impedir toda comunicación, nos relaciona mutuamente en la diferencia y a veces el silencio de la palabra.*

*Cierto es que esta discreción llega a ser, en un momento dado, la lisura de la muerte. Podría imaginarme que, en un sentido, nada ha cambiado: en ese «secreto» mutuo capaz de tomar asiento entre nosotros sin interrumpirlo, en la continuidad del discurso, existía ya, en el tiempo en que estábamos en presencia uno de otro, esa presencia inminente, aunque tácita, de la discreción final, y es a partir de ella como se afirmaba, sosegadamente, la precaución de las palabras amistosas. Palabras de orilla a orilla, palabra que responde a alguien que habla desde la otra orilla y donde quisiera realizarse, desde nuestra vida, la desmesura del movimiento del morir. Y, no obstante, cuando viene el acontecimiento mismo, aporta este cambio: no se profundiza la cesura, sino que se desvanece; no se ensancha, sino que se nivela y se disipa ese vacío entre nosotros en que antaño se desarrollaba la franqueza de una relación sin historia. De manera que, en la actualidad, lo que nos fue cercano, no sólo ha dejado de acercarse, sino que ha perdido hasta la verdad de la extrema lejanía. De esta forma, la muerte posee esa falsa virtud de parecer devolver a la intimidad a aquellos a los que han dividido grandes discrepancias. Ocurre que con ella desaparece todo lo que separa. Lo que separa: lo que pone auténticamente en relación, el abismo mismo de las relaciones en que se mantiene, con sencillez, el entendimiento siempre mantenido de la afirmación amistosa.*

*No debemos, con artificios, fingir que proseguimos un diálogo. Lo que se ha desviado de nosotros, nos desvía también de esa parte que fue nuestra presencia, y tenemos que aprender que cuando la palabra se calla, una palabra que, a lo largo de los años, se ofreció a una «exigencia*

*sin miramientos», no es sólo esta palabra exigente la que ha cesado, es el silencio que ella hizo posible y desde el que volvía, según una invisible pendiente, hacia la inquietud del tiempo. Sin duda, aún podremos recorrer los mismos caminos, podremos dejar venir imágenes, apelar a una ausencia que nos figuraremos, por una consolación falaz, que es la nuestra. Podemos, en una palabra, recordar. Pero el pensamiento sabe que uno no recuerda: sin memoria, sin pensamiento, lucha ya en lo invisible donde todo recae en la indiferencia. Ahí radica su profundo dolor. Es preciso que acompañe a la amistad en el olvido.*